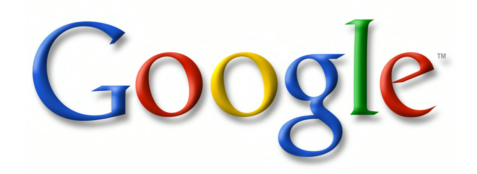
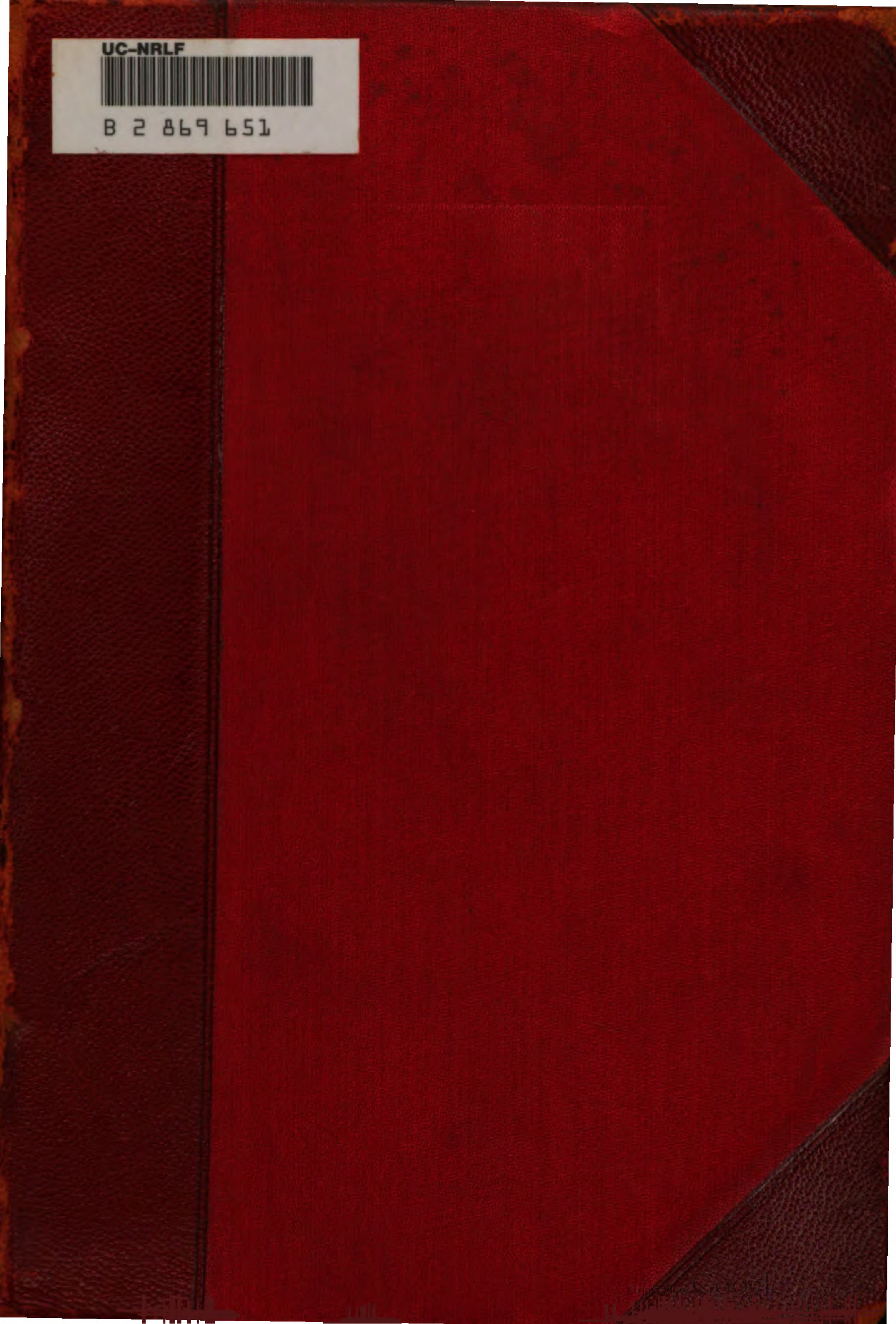
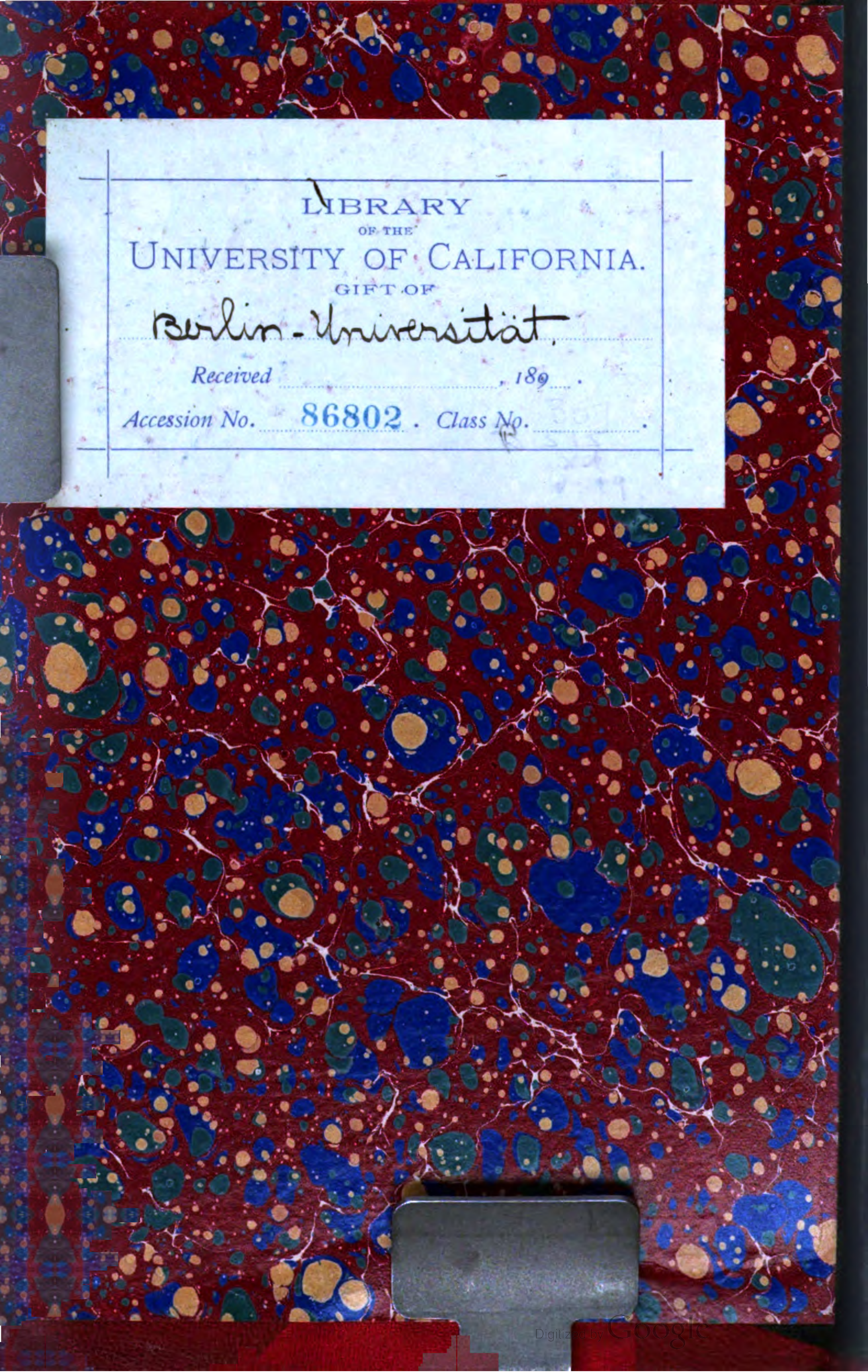
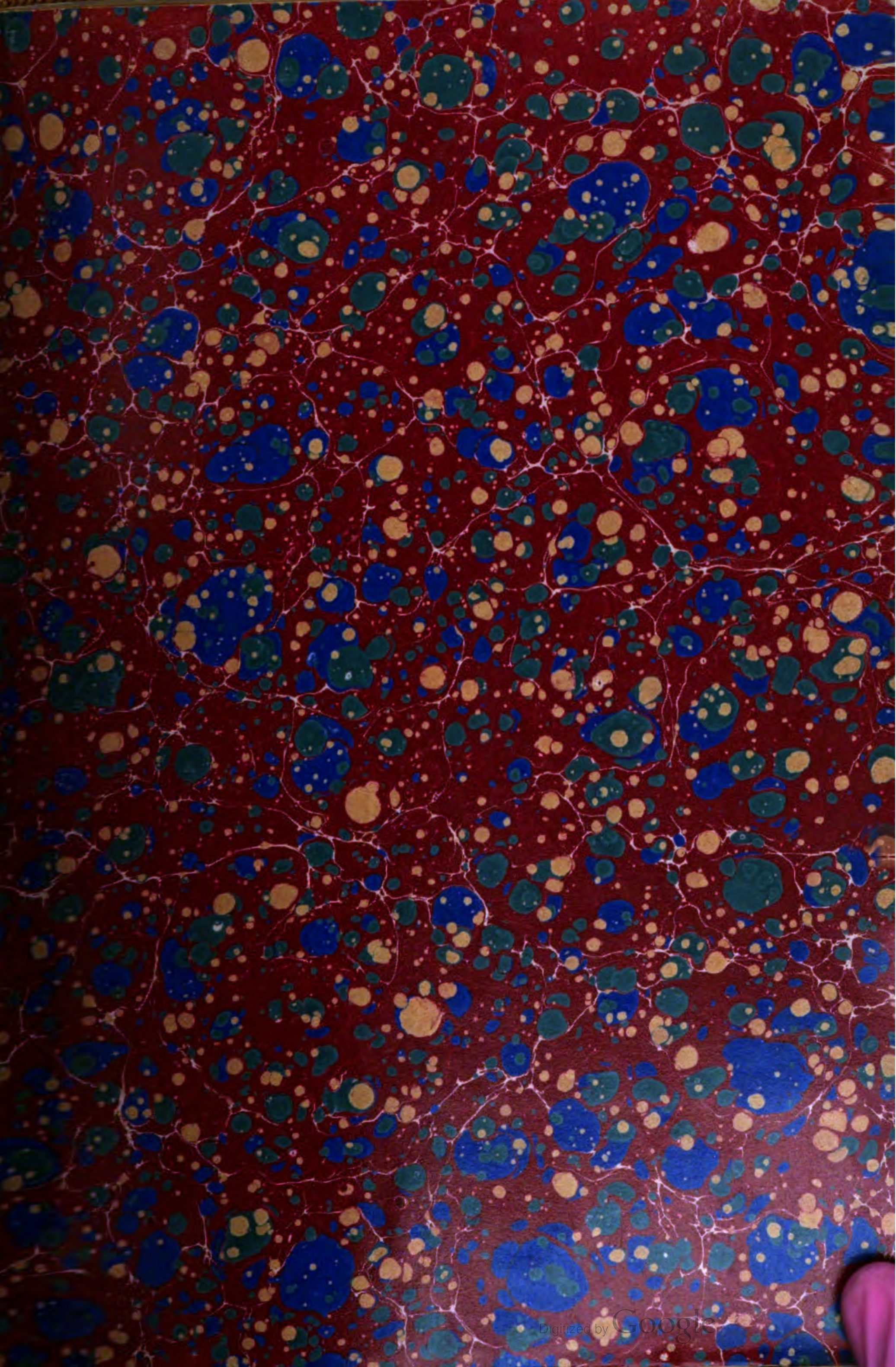



UC-NRLF
B 2 869 651


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
GIFT OF
Berlin-Universität.
Received , 189 .
Accession No. 86802 . Class No.
Digitized by Google



8.

BERTOLDO.

EIN BEITRAG ZUR JUGENDENTWICKLUNG MICHELANGELOS.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VON DER

PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITAET ZU BERLIN

GENEHMIGT UND NEBST DEN BEIGEFÜGTEN THESEN
ÖFFENTLICH ZU VERTHEIDIGEN

AM SONNABEND, DEN 8. FEBRUAR 1896

VON

KARL ROHWALDT

AUS POTSDAM.

OPPONENTEN:

HERR DR. PHIL. ALFRED KÖPPEN.
HERR DR. MED. GEORG KÖHLER.
HERR DDR. PHIL. FRANZ STOEDTNER.

BERLIN 1896

Druck von J. S. Preuss

Leipziger Strasse 31/32.

Michelangelo und Donatello als geistesverwandte Künstler neben einander zu nennen ist üblich geworden, seitdem Vasari in seine Donatellovita den viel citirten Ausspruch des Vincenzo Borghini aufnahm, welcher mit den Worten: Ἡ Δωνᾶτος βοναῤῥωτίζει ἢ Βοναῤῥωτὸς δωνατίζει[1]) zum ersten Male auf eine gewisse Aehnlichkeit zwischen zwei Werken beider Meister hingewiesen hat. Obgleich jenes Bonmot des geistreichen Florentiners zunächst nur auf zwei Handzeichnungen gemünzt war, welche sich zufällig in seinem Besitze befanden, so ist es doch bald verallgemeinert und auf das Gesammtoeuvre beider Künstler übertragen worden.

Von Benvenuto Cellini ab, welcher den grossen Donatello und den wunderbaren Michelangelo als die grössten Künstler feiert, die es seit dem Alterthum gegeben,[2]) sind beide immer wieder zusammen genannt und mit einander verglichen worden. Man hat sie angesehen als das „A und Ω der gesammten italienischen Renaissanceskulptur, gewissermaassen als die

---

[1]) Vasari: Vita di Donato Scultore Fiorentino ed. Frey., p. 29. Milanesi II 426.

[2]) Benvenuto Cellini: Ricordi, Prose et Poesie ed. Passi III 384, 426. Le Monnier IV 269.

Pole einer Axe, um die sich die ganze florentinische Kunstwelt dreht".[1])

Und dieser Zusammenstellung beider Meister kann eine gewisse Berechtigung auch nicht abgesprochen werden, sofern man damit zum Ausdruck bringen will, dass von Donatello jene Richtung in der Plastik inaugurirt wurde, die in Michelangelo ihren Höhepunkt und vorläufigen Abschluss gefunden hat; jene Richtung, die abweichend von der traditionellen Darstellung nach neuen Formen rang, die ihre ganze Grösse aus der jedesmaligen Individualität des betreffenden Künstlers sog und die damit das eigentliche Wesen der Renaissance ausmacht.

Denn unleugbar bilden die verschiedenen Künstlerindividualitäten, welche in den Werken der Renaissance sich wiederspiegeln, den Hauptgrund für das grosse Interesse, das wir gerade dieser Epoche entgegenbringen. Wie die Entwicklung der Persönlichkeit dem politischen Leben jener Zeit den eigenthümlichen, reizvollen Charakter verleiht, so hat sie auch in den Werken der Kunst eine Fülle und bunte Mannigfaltigkeit gezeitigt, wie die Kunstperioden früherer Jahrhunderte sie nicht kannten. Denn die Produkte des romanischen und gothischen Styls bilden in ihrer Gesammtheit noch eine gährende unklare Masse, die an ihrer Oberfläche wohl einzelne Eigenschaften erkennen lässt, die aber einen Einblick in die Tiefe versagt. Nur hin und wieder treten aus dem verhüllenden Nebel wenige Gestalten schemenhaft hervor, die sich aber wie ferne Gestirne auch nur in ihrer

---

[1]) Schmarsow: Donatello, eine Studie über den Entwicklungsgang des Künstlers und die Reihenfolge seiner Werke. Breslau 1886, p. 1.

Existenz nachweisen lassen, ohne jedoch über Form und Inhalt Genaueres zu verrathen. Und selbst da, wo einzelne Gestalten schärfer umrissen von der allgemeinen Masse sich abheben, wirken diese doch weniger als Persönlichkeiten, denn vielmehr als Kulturelemente.

Erst im Zeitalter der Renaissance ändert sich das. An die Stelle des bloss Elementaren treten jetzt deutlich warnehmbar einzelne Individuen, die wir wie uns selbst in ihrem Denken, Fühlen und Wollen genau zu erkennen und zu erklären vermögen. Damit tritt aber auch ein Wandel in der Geschichtsschreibung ein.

Während der Historiker früherer Epochen mühsam die erhaltenen Reste sammeln und ordnen muss, und seine Aufgabe darin besteht, möglichst erschöpfend zu sein, um ein Kulturbild längst vergangener Tage zu entrollen, würde ein Chronist der modernen Zeit, wenn er diesen Weg einschlüge, das Ziel völlig verfehlen. Sein Verfahren muss gerade das umgekehrte sein. Bei der übergrossen Fülle des Materials, bei der Menge von Werken, Namen und Daten würde er, wollte er erschöpfend sein, im Detail haften bleiben und zu einem Gesammtbilde überhaupt nicht gelangen. Hier gilt es vielmehr ohne Rücksicht auf Vollständigkeit das Charakteristische auszusondern und zu einem Ganzen zu formen. Aber das gerade ist ungemein schwierig. Denn die vielen schriftlichen Quellen, welche von der Renaissance an reichlicher fliessen und den Werken als ergänzendes Material sich beigesellen, gewähren uns einen Einblick in das Werden und Sein des Künstlers und seiner Schöpfungen und haben dadurch etwas Verlockendes für uns, dem Bildungsgange der einzelnen Meister nachzugehen, diese in ihrem Wesen zu ergründen und ihre Werke als einen Aus-

fluss desselben zu erkennen. Infolge dessen ist fast nur der Lebenslauf der grsöseren Meister hinreichend erforscht, wogegen Künstler untergeordneten Ranges verhältnissmässig unbekannt blieben; diesem Umstande haben wir es ferner beizumessen, wenn von der Renaissance an die Geschichtsschreibung unter Vernachlässigung ihrer kulturhistorischen Aufgabe sich nur zu oft in Monographien verliert, welche einen Künstler herausgelöst aus dem Rahmen seiner Zeit behandeln. Und dieser Gefahr wird der Historiker um so schwieriger entgehen, je grösser die künstlerische Potenz ist, mit der er sich befasst.

Denn es treibt den Menschen die Geheimnisse der Künstlerseele zu enträthseln und jene Kraft kennen zu lernen, die das Schöne schafft. Indem er nun nach einem Kausalnexus zwischen dem Künstler und seinem Werke sucht, glaubt er das letztere erklären zu können, wenn er die Individualität des ersteren ergründet hat.

Doch nur den Werken der grössten Künstler ist es eigen, diese Neugier in uns zu erwecken, welche über das Kunstprodukt hinausschweifend die Erklärung desselben im Künstler selber sucht. Der erste Künstler nun, der in dieser Weise arbeitend sich vom Handwerk emanzipirt, der in seinen Werken sein innerstes Wesen auslebt und in jedem derselben einen Theil seiner Persönlichkeit uns giebt, der erste Künstler also in modernem Sinne ist entschieden Donatello gewesen.[1])

Allen seinen Zeitgenossen, auch dem grössten unter ihnen, Ghiberti, genügten die traditionellen Formen vollkommen, um das auszudrücken, was sie

---

[1]) H. Grimm im Leben Michelangelos hat zuerst Donatello in diesem Sinne behandelt. IV. Aufl. Bd. 1, p. 39.

dachten; Donatello allein bedarf für seine Gedanken einer eigenen Sprache. Indem er sie schuf und rücksichtslos anwandte, wurde er eben der Bahnbrecher jener individuellen Kunstrichtung, die in Michelangelo ihren grössten Vertreter feiert. Beide Künstler stimmen also darin überein, dass sie unabhängig von der Tradition ein jeder seine eigene Mundart sprechen; sie schaffen Werke, die nicht sowohl den Styl ihres Jahrhunderts als vielmehr den ihres Schöpfers tragen; Werke, deren jedes ein künstlerisches Bekenntniss bildet, und deren Gesammtheit künstlerische Entwicklung und ästhetischen Fortschritt bekundet. Das ist der einzige, aber wahrhaft grosse Zug, den diese beiden sonst grundverschiedenen Künstler gemeinsam haben, und durch ihn stehen beide als Fundament und Schlussstein der italienischen Renaissanceplastik da, die sie begründet, beziehungsweise abgeschlossen haben.

So behält also das Wort des Vincenzo Borghini in der That eine gewisse Berechtigung, wenn es beide Künstler neben einander stellt; denn der Kulturhistoriker, welcher in grossen Zügen ein Bild von dem Entwicklungsgange der italienischen Plastik giebt, wird über die Höhen schreitend Michelangelo ebenso unbedenklich an Donatello anschliessen, wie er diesen auf die Pisani hat folgen lassen. Der Historiker indessen hat die Pflicht, die Lücken in diesem Gemälde auszufüllen und auch die Tiefen zu erforschen. Nicht in ihren Resultaten, sondern in ihrem Werden verfolgt er die Geschichte, indem er sich bewusst ist, als fleissiger Pionier dem Kulturhistoriker damit das Rohmaterial zu liefern.

Vom Standpunkte des Historikers oder gar des Biographen wäre es jedoch gänzlich unorganisch und

verkehrt Donatello und Michelangelo neben einander zu behandeln in der Art etwa, als habe Buonarroti von Ersterem irgend welche Beeinflussung im Sinne einer auch nur indirekten Schülerschaft erfahren.

Hier ist vielmehr ein anderer Meister zu nennen, der namentlich auf die Jugendentwickelung Michelangelos einen nicht unbedeutenden Einfluss ausgeübt hat.

Und dieser Meister ist Bertoldo!

Wie ein Stern dritter Grösse an einer dunklen Stelle des Himmels seine Bedeutung wohl zu wahren vermag, in der Nähe grösserer Gestirne in seiner Leuchtkraft überstrahlt wird, so ist auch Bertoldo durch die Nähe jener beiden Grösseren in den Schatten gestellt worden. Ihm hat es nichts genützt Schüler des einen und Lehrer des anderen gewesen zu sein. Als solchen hat ihn zwar die Kunstgeschichte von Vasari [1]) an stets im Gefolge beider Künstler genannt. Seine Persönlichkeit jedoch und sein Oeuvre ist, von einigen Versuchen abgesehen, [2]) wenig erforscht und noch weniger ist sein Einfluss auf Michelangelo jemals zum Gegenstand der Untersuchung gemacht worden. Auch die Weltgeschichte hat ihre Launen.

---

[1]) Vas. ed. Milanesi II 416, 423, 425, III 29, IV 257, VI 201, VII 141, 142. Vas. ed. Le Monnier III 261, 267, 269, VII 204, X 246, XII 162.

[2]) Tschudi: Meyers allgem. Künstler-Lex. III, p. 720. — Frimmel: Jahrb. der kunsthist. Sammlg. des allerh. Kaiserh. V, p. 90 ff. — Semrau: Die Kanzeln in S. Lorenzo. Breslau 1891, p. 191—224. — Friedländer: Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsmmlg. Berlin 1882. Bd. III, S. 33. — Heiss: Les médailleurs de la renaissance. Paris 1885, p. 76 ff. — Wickhoff: Die Antike im Bildungsgange Michelangelos. Mitth. d. Inst. für österr. Geschichtsforschung III 413 ff. — Cicognara: Storia della scultura IV 136 — u. 113.

Während ein Giovanni Santi, ein Pietro Perugino in ihrer Thätigkeit längst gewürdigt wurden, obgleich sie neben dem Ruhm, Vater resp. Lehrer des grossen Urbinaten gewesen zu sein, ein eigenes Verdienst kaum besitzen, ist Bertoldo bisher fast ganz ignorirt worden; und doch steht er als Künstler jenen mindestens gleich, als Lehrer übertrifft er sie sogar um ein Beträchtliches. Wenn er trotzdem fast gänzlich der Vergessenheit anheimgefallen ist, so hat das einmal die ausserordentlich geringe Zahl der Werke bewirkt, die wir ihm mit Sicherheit zuschreiben können, andererseits aber ist namentlich die mangelhafte litterarische Ueberlieferung daran Schuld, dass seine Bedeutung so wenig erkannt wurde, und dass man sich schliesslich daran gewöhnt hat ihn als ein zwar vorhandenes, aber kaum erwähnenswerthes Mittelglied zwischen Donatello und Michelangelo zu nennen.

In diesem Sinne hat man ihn im Anschluss an Vasari zwar oft genug beiläufig erwähnt;[1]) nie jedoch

---

[1]) Gelegentlich erwähnt bei Gualandi: Nuova raccolta di lettere I 14. — Milanesi e Pini: La scrittura di artisti italiani (sec. XIV—XVII) Firenze 1876, 60. — Gonzati: La basilica di S. Antonio, I 136. — Morelli-Frizzoni: Notizia d'opere di disegno, p. 16. — Gazette des beaux arts 1878, p. 588. — Moehsen: Beschreibung einer Berlinischen Medaillensmmlg. Berlin u. Leipzig 1773, I 134. Jenaische allgem. Litteraturzeitung 1810, p. 8. — Buldinucci: Delle notizie de'professori del disegno. Florenz 1768, III S. 86. Armand: Les médailleurs italiens des XV et XVI siècles. II. Aufl. 1883, I 76, II 288. — Bolzenthal: Skizzen zur Kunstgesch. der modern. Medaillenarbeit. Berlin 1840, p. 61. — Springer: Raffael und Michelangelo I, p. 103. Perkins: Handbook of italian sculpture, p. 117. Perkins: Les sculpteurs italiens. Paris 1869 I, p. 191. Tschudi: Donatello e la critica moderna. — Grimm: Leben Michelangelos. Frey.: Codice Magliabechiano, p. 302.

ist die Berechtigung dieses Wortes untersucht und geprüft worden, was er denn eigentlich von dem Einen übernommen, was er dem Anderen übermittelt habe. Bisher hat sich die Forschung vielmehr darauf beschränkt, das Oeuvre unseres Künstlers um einige zweifelhafte Werke zu vermehren und namentlich seinen Antheil an den Kanzeln von S. Lorenzo zu bestimmen.

Ohne diese vorausgegangenen Untersuchungen nun etwa vernachlässigen zu wollen, soll die vorliegende Arbeit doch in erster Linie die Stellung etwas genauer bezeichnen, welche Bertoldo zwischen Donatello und Michelangelo einnimmt. Eine vorsichtige Benutzung des vorhandenen Materials wird uns hierzu in Stand setzen. Was wir von den äusseren Lebensschicksalen Bertoldos gelegentlich erfahren ist überaus spärlich und giebt uns über ihn als Mensch wie als Künstler nur ungenügenden Aufschluss. Vasari, sonst unsere Hauptquelle, versagt hier ganz. Seiner Absicht entsprechend, nur die grossen Meister eingehend zu behandeln, hat er dem Bertoldo als einem Vertreter der Kleinkunst eine eigene Vita überhaupt nicht gewidmet. Nur beiläufig erwähnt er ihn als Verfertiger vieler kleiner Werke und Schlachten,[1]) ohne aber ein bestimmtes Opus des Künstlers namhaft zu machen. Erst in der zweiten Ausgabe von 1568 nennt er ein Schlachrelief im Besitze des Herzogs Cosimo de Medici,[2]) welches die Tradition von jeher mit dem schönen Bronzerelief im Museo nazionale zu Florenz

---

[1]) Vas. ed. Milanesi VII, 142. Le Monnier XII, 162. Frey II, p. 21.

[2]) Vas. ed. Milanesi II, 423. Le Monnier III, 267. Frey I, p. 27.

identificirt hat. Und doch hat Vasari, ohne bestimmte Werke des Künstlers anzuführen, dessen Stellung und Bedeutung in der Kunstgeschichte mit wenigen Worten in einer Weise skizzirt, dass selbst die genaueste Forschung die von ihm hervorgehobenen Punkte als die Hauptmomente im Leben Bertoldos wird bestehen lassen müssen.

In der Schilderung Vasaris erscheint Bertoldo[1]) als der bedeutendste Schüler und Ateliererbe Donatellos, der nach dessen Tode verschiedene Werke des Meisters übernahm und namentlich die Kanzeln von S. Lorenzo fertig stellte.[2]) Doch lässt sich Vasari über Bertoldos Thätigkeit an diesem Werke an verschiedenen Stellen stets in anderem Sinne aus. Einmal[3]) möchte es so scheinen, als rührten die Kanzeln nur im Entwurfe von Donatello, in der Ausführung aber von Bertoldo her; bei anderer Gelegenheit[4]) wird Letzterem nur die Ausführung des Gusses und die Aufstellung der Kanzel zugeschrieben, und an dritter Stelle[5]) endlich wird seine Thätigkeit auf die Ciselirung des vollendeten Werkes beschränkt. Dass man bei so widersprechenden Nachrichten ein Leben Bertoldos nicht mit seiner Thätigkeit an diesen Kanzeln beginnen darf, ist klar.

Andere Werke unseres Künstlers nennt Vasari nicht. Doch weiss er zu berichten,[6]) dass Bertoldo die Leitung der Akademie übernahm, welche Lorenzo il Magnifico im Garten von S. Marco mit der Absicht

---

[1]) Vas. ed. Milanesi II, 423—25. Le Monnier III, 267—69. Frey I, p. 27—29.

[2]) Vas. ed. Milan II, 425. Le Monnier III, 269. Frey I, 29.

[3]) Vas. ed. Milan II, 416. Le Monnier III, 261. Frey I, 20.

[4]) Ebendort.

[5]) Ebendort II, 425. Le Monnier III, 269. Frey I, 29.

[6]) Ebendort II, 423 IV 257. Le Monnier VII, 204. Frey I, 21.

errichtete, junge talentvolle Leute für ihren künstlerischen Beruf zu erziehen. Das sollte einmal geschehen durch technische Unterweisung, andererseits durch erklärende Betrachtung der Musterwerke antiker und moderner Meister, welche die Sammlung der Medici in reicher Fülle enthielt. Zu den jungen Leuten, welche Bertoldo hier unterrichtete, gehörte neben anderen auch Michelangelo.

Da nun die Uebersiedelung Michelangelos aus dem Atelier Ghirlandajos in den Garten von S. Marco 1488 statt fand,[1]) so ist durch dieses Datum allerdings ein terminus ad quem für die Berufung Bertoldos gegeben. Diese kann jedoch weit früher erfolgt sein, da der Künstler lange Zeit vorher schon nachweislich in Beziehungen zu den Medici stand. Indem man[2]) aber dieses Jahr für den Beginn von Bertoldos Lehrthätigkeit festlegte und damit die Angabe Vasaris[3]) kombinirte, Bertoldo sei bereits sehr alt gewesen, als er die Leitung der Akademie übernahm, hat man als Geburtsjahr Bertoldos 1420[4]) angenommen, eine Vermuthung, die bisher weder Widerlegung noch Bestätigung gefunden hat. Da aber die Festlegung des Geburtsjahres für den Anfang der künstlerischen Thätigkeit des Meisters und zur Ermittelung seines Lehrers von prinzipieller Bedeutung ist, so sei hier wenigstens darauf hingewiesen, dass die citirte Phrase

---

[1]) Ebendort.

[2]) Tschudi in Meyers allgem. Künstler-Lex. a. a. O. — Semrau: Donatellos Kanzeln von S. Lorenzo a. a. O.

[3]) Vas. ed. Milanesi IV, 257.

[4]) So Milanesi e Pini a. a. O. Dieses Jahr wurde acceptirt von Müntz: Précurseurs de la renaissance. Paris u. London 1882, p. 187. Heiss: Les médailleurs de la renaissance Jahrgang 1885, p. 76. Semrau a. a. O.

Vasaris von diesem zu häufig in rein rhetorischer Geltung benutzt wird, als dass man ihr allzu grossen Glauben beimessen dürfte. Sie hindert uns jedenfalls nicht, des Künstlers Geburtsjahr weiter vorzurücken.

Auch aus dem ferneren Leben Bertoldos lassen sich sonstige Daten von Wichtigkeit kaum beibringen. Ein Brief,[1]) den der Künstler am 29. Juli 1479 an Lorenzo il Magnifico richtete, zeigt, dass Bertoldo sich zur Zeit in Castra S. Antonio aufhielt und legt durch seine Tonart Zeugniss dafür ab, in wie freundschaftlichen Beziehungen der Schreiber damals schon zu den Medici stand. Beweis dafür ist auch, dass Bertoldo sich unter den Begleitern Lorenzos befand, als dieser im Jahre 1485 ins Bad nach Morba reiste.[2])

Bedenkt man ferner, dass er den Medici als Gehilfe Donatellos, mindestens aber durch seine Arbeit an den Kanzeln von S. Lorenzo bekannt werden musste, so lässt die Intimität mit den Medici sich bis 1466[3]) zurückdatiren. Damit aber verlieren die Worte Vasaris, von denen wir ja nicht wissen, auf welchen Zeitpunkt sie sich beziehen, noch mehr an Werth, und die Annahme, Bertoldo sei 1420 geboren, erscheint nun zum mindesten willkürlich. Ja, es würde der Angabe Vasaris sogar nicht widersprechen, sondern sie höchstens bestätigen, wenn man des Künstlers Geburtsjahr bis in den Anfang des Quattrocento hinaufrückte. Denn da Bertoldo am 28. Dezember 1491[4])

---

[1]) Siehe Anhang, p. 86.

[2]) Reumont: Lorenzo de'Medici II, 468.

[3]) Am 15. XII. 1466 starb Donatello. Vgl. Vasari III, 266; Moreni: Einleitung zur Vita anon. di S. Brunelleschi. Semper: Donatello, seine Zeit und Schule.

[4]) Dieses gut beglaubigte Datum verdient den Vorzug gegenüber der Angabe, welche Heiss a. a. O. giebt: Suivant une

starb, so wäre er bei einer solchen Annahme allerdings sehr alt geworden.

Dieses Todesdatum erfahren wir aus einem Brief,[1]) den Ser Bartolommeo Dei am 30. Dezember 1491 an seinen Oheim Benedetto Dei, den als Anhänger der Medici bekannten florentiner Chronisten, richtete, und worin es heisst: „Bertoldo scultore degnissimo, e di medaglie optimo fabricatore, el quale sempre col magnifico Lorenzo faceva cose degne, al Poggio s'è morto in due di. Che n'è danno assai e a lui è molto doluto, chè non se ne trovava un altro in Toscana nè forse in Italia di si nobile ingegno e arte in tali cose."

Diese von einem Zeitgenossen geschriebenen Zeilen bestätigen nicht nur die Angaben Vasaris,[2]) nach denen Bertoldo besonders als Medailleur geachtet war, sondern bekunden auch den intimen Verkehr, in welchem Bertoldo zu den Medici stand. Gleichzeitig aber enthalten sie in der dem Künstler gezollten Trauer und Anerkennung einen Beweis, wie berühmt Bertoldo seiner Zeit gewesen sein muss, und für uns sind sie eine Aufforderung, der Berechtigung und dem Grunde des gespendeten Lobes nachzuforschen.

Ueber die Familie, aus der Bertoldo stammte, ist nichts bekannt. Doch scheint sein Vater den Namen Giovanni geführt zu haben, wofern eine von Gonzati [3])

---

note de G. Milanesi, qui nous a été communiquée par M. A. Armand, Bertoldo était fils de Giovanni et serait mort à Poggio à Cajano, maison de campagne des Médicis près de Florence en septembre 1492.

[1]) Dieser Brief, der sich im Archivio di Stato di Firenze befindet, ist angeführt bei Milanesi e Pini a. a. O. zu No. 60.

[2]) Vasari ed. Milanesi III, 29 s. o.

[3]) Gonzati: La basilica di S. Antonio di Padova. Padua 1852. S. 136 und XC.

gegebene Notiz, die diese Angabe bringt, sich auf urkundliche Belege stützen kann. Dass die Heimath unseres Künstlers Florenz gewesen ist, geht ebenso aus Vasari[1]) wie aus der Aufschrift der einzigen Medaille hervor, die mit Bertoldos Namen bezeichnet ist.[2])

Weitere Daten über die Jugend und den Lehrgang Bertoldos lassen sich nicht beibringen. Zwar wird er allenthalben als ein Schüler Donatellos aufgeführt und auch er selbst nennt sich einen solchen,[3]) doch ist diese Angabe bei dem grossen Unterschied im Style beider Meister entschieden mit Vorsicht aufzufassen. A priori darf wohl angenommen werden, dass er wie die meisten Bildhauer seiner Zeit als Goldschmied anfing; darauf deutet auch die ausserordentlich sorgfältige Ciselirung und Stichelführung in seinen Arbeiten, sowie der Umstand, dass er über Werke der Kleinkunst, so viel wir wissen, nicht hinauskam. Wann er in das Atelier Donatellos eintrat, und an welchen Werken desselben er vielleicht Antheil gehabt haben könnte, das sind Fragen, mit deren Beantwortung wir zurückhalten müssen, bis wir uns einen Begriff von Bertoldos Styl- und Arbeitsweise gebildet haben. Zu diesem Zwecke werden wir mit besonderer Sorgfalt bei den sicher beglaubigten Sachen des Meisters verweilen müssen.

Lange Zeit hindurch war die Medaille auf Sultan Mohammed II.[4]) das einzige Werk, das man von der

---

[1]) Vas ed. Milanesi II. 423.

[2]) Die Mohammed-Medaille S. u. p. 15.

[3]) In dem Briefe an Lorenzo il Magnifico. S. Anhang p. 86.

[4]) Litteratur: Baldinucci delle notizie de professori del disegno III S. 86 f. Moehsen: Beschreibung einer Berl. Medaillen-Smmlg. I 134. — Jenaische allgem. Litt.-Ztg. 1810, S. VIII.

Hand Bertoldos kannte. Sie ist ein Bronzeguss von 94 mm Durchmesser und giebt auf der vorderen Seite das Profilbildniss des Fürsten nach links. Der Sultan ist bekleidet mit Mantel und Turban und trägt auf der Brust einen halbmondförmigen Schmuck. Am Rande befindet sich die Inschrift: MAVMЬET ASIE AC TRAPESVNZIS MAGNEQVE GRETIE IMPERAT.

Der Revers der Medaille ist etwa auf ein Viertel seiner Höbe in zwei Kreissegmente zerlegt, deren jedes bildliche Darstellungen zeigt. Beide sind verschieden beschrieben und gedeutet worden. Im oberen Abschnitt erblickt man eine allegorische Scene, den Triumph des Sultans darstellend. Mohammed einen kurzen flatternden Mantel um die Schulter, eine Viktoria in der erhobenen Linken, wird auf einem antiken Siegeswagen von zwei Rossen, welche ein vorausschreitender Krieger[1]) führt, nach rechts hin gezogen. Hinter sich, im Korbe des Wagens, hat er an einem Strick drei gefesselte weibliche Gestalten, welche durch die Inschriften: GRETIE, TRAPESVNTY, ASIE, als die

---

Cicognara: Storia della scultura IV 136. Perkins: Les sculpteurs italiens I 191. — Friedländer: Die ital. Schaumünzen des XV. Jhhdt. (Jahrbuch der Kgl. pr. Kunstsmmlg. III 33 ff.). Armand: Les médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles I 76, II 288. Wickhoff: Die Antike im Bildungsgange Michelangelos a. a. O. III 416. Heiss Les médailleurs de la renaissance. 1885. 76 ff. Bolzenthal: Skizzen sur Kunstgesch. der modern. Medaillenarbeit p. 61. Abgebildet bei Friedländer a. a. O. II, Taf. 17 und Heiss a. a. O., Tafel 9,1. Die Medaille ist sehr selten; gute Exemplare enthalten die Friedländer'sche Smmlg. Berlin und namentlich die Collektion Armand, Paris.

[1]) Vielleicht Mars. Semrau erinnert an die nämliche Figur auf einer Medaille des Crisforo di Geremia, welche durch die Umschrift als Mars erklärt ist. Friedländer II, Taf. 22.

unterworfenen Provinzen charakterisirt sind. Im unteren Abschnitt sind zwei nackte Gestalten, ein Mann und ein Weib, sich gegenüber gelagert und durch Dreizack und Füllhorn als Meer und Erde gekennzeichnet. Zwischen beiden liest man: OPVS BERTOLDI FLORENTINI SCVLTORIS.

Der Revers giebt also in allegorischer Darstellung eine Verherrlichung des Sultans, der in unaufhaltsamem Siegeslaufe über Meer und Erde dahineilt. —

Solche Medaillons waren damals sehr beliebt, und manche Künstler scheinen sich ausschliesslich mit Herstellung derartiger Schaumünzen befasst zu haben. Hätte Bertoldo nicht mehr geleistet, so würde er durch die Mohammed-Medaille in die Zahl jener Dutzendkünstler eingereiht, deren Fertigkeit nicht über den Rahmen des Kunstgewerbes hinausgeht, und deren Namen von der Kunstgeschichte grösstentheils vergessen sind. Erst in neuester Zeit hat man eine Geschichte dieser Meister der Kleinkunst zu schreiben versucht,[1]) ohne jedoch mehr als eine katalogmässige Zusammenstellung ihrer Namen und Werke geben zu können. Nur wenige dieser Künstler, wie Vittore Pisano, Vellano, Pollajuolo, Bellini und unser Bertoldo sind allgemeiner bekannt, weil sie in einigen ihrer Werke über die Mittelmässigkeit der grossen Masse hinausragen. Dass aber selbst diese besseren Meister sich mit der Herstellung von Medaillons befassten, beweist eben, wie verbreitet und beliebt dieser Kunstzweig im Quattrocento gewesen sein muss. In

[1]) Friedländer: Die italienischen Schaumünzen des XV. und XVI. Jahrhunderts (Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsmmlg. Bd. I—III). A. Armand: Les médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles. A. Heiss: Les médailleurs de la renaissance.

der That ist derselbe ja auch nur die letzte Konsequenz aus jener Manie, die im 15. und 16. Jahrhundert eine solche Ueberfülle von Portraits geschaffen hat. Das Wiedererwachen des antiken Geistes und der auf ihm beruhende Huuanismus zeitigten mit der Entwickelung des Individuums und seiner Anlagen zugleich einen Egoismus, Ehrgeiz und eine Ruhmbegierde, wie keine andere Zeit sie in gleicher Schrankenlosigkeit besessen hat. Der emporgekommene Condottiere, der humanistisch gebildete Staatsmann, der Dichter und Schriftsteller, sie alle streben nicht sowohl nach Anerkennung bei ihren Zeitgenossen, als vielmehr danach, ihre Namen, Thaten und Persönlichkeiten der Nachwelt zu erhalten. Daher die grosse Menge charakteristischer Porträtdarstellungen, welche gerade aus jener Epoche in unseren Sammlungen aufbewahrt werden. Da aber die Büste und das Porträt sehr kostspielig waren und eine grössere Verbreitung nicht gestatteten, so bot sich hier das Medaillon als passender und willkommener Ersatz; denn neben der Porträtdarstellung erlaubte es das Anbringen von Inschriften und allegorischen Scenen, die den Ruhm des Gefeierten verkündeten. Von Padua aus, wo die Universität den Geist der Antike am frühesten wiedererstehen liess und wo man zeitig antike Münzen sammelte, verbreitete sich dieser Kunstzweig bald über ganz Italien. Künstlerischen Charakter nahm er jedoch erst an, als man diese Schaumünzen nicht mehr durch Prägung herstellte, sondern sie in Thon oder Wachs zu modelliren und zu giessen begann. Diese Technik ermöglichte eine feinere Herstellung und höheres Relief als die Prägung. Von nun an vergeht kein denkwürdiger Tag, der nicht durch eine solche Schaumünze gefeiert worden wäre, und dieser Brauch verbreitet sich so

schnell und allgemein, dass selbst Mohammed II. ihm nicht widerstehen konnte, obgleich die Gesetze des Korans einem mohammedanischen Herrscher die bildliche Darstellung seiner Person doch verboten.

Ausser dem Medaillon Bertoldos kennen wir noch drei andere Schaumünzen mit dem Porträt des Sultans; auch sie haben wir einer kurzen Betrachtung zu unterziehen, bevor wir irgend welche Schlüsse wagen. Denn einmal verrathen sie uns Näheres über die Entstehungszeit der Bertoldo-Medaille, sodann aber ist ein Vergleich mit ihnen auch das einzige und beste Mittel, Bertoldos künstlerische Fähigkeiten zu beurtheilen.

Schon früh scheint Mohammed den Wunsch gehegt zu haben, sich porträtiren zu lassen. Aus einem Briefe,[1]) den Valturius, der Geheimschreiber des Sigismund Malatesta an den Sultan richtete, hören wir von dem grossen Kunstinteresse dieses Herrschers, das ja auch anderwärts noch bezeugt wird. Mohammed, der sich besonders an den Bronzebildnissen berühmter Männer erfreute, mochte wünschen, dass seine Person dem Abendlande in ähnlicher Weise bekannt würde, wie die Berühmtheiten des Occidentes es ihm waren. Er hatte sich deshalb nach Italien gewandt mit der Bitte, ihm einen Künstler zur Anfertigung seines Porträts zu senden. Ob Matteo de' Pasti,[2]) ein Medailleur, der ihm daraufhin empfohlen wurde, das Bildniss desselben wirklich gegossen hat, ist unbekannt. Doch besitzen wir ein sorgfältig ciselirtes silbernes

---

[1]) Abgedruckt in Balluti Miscellanea IV 524. Baldinucci I 455. Vgl. auch Maffei Verona. Die citirte Stelle ist auch angeführt von Friedländer a. a. O. I 263 und III 38.

[2]) Vgl. über ihn Friedländer I 263.

Medaillon,[1]) das den Sultan im Alter von etwa dreissig Jahren zeigt, mithin um 1460 etwa entstanden sein müsste.[2]) Die Vorderseite giebt das Brustbild eines jungen Mannes im Profil nach links.[3]) Der Kopf ist ein wenig gesenkt und zeigt ein langes, ovales Gesicht, das von einem leichten Vollbart umrahmt wird. Bekleidet ist der Sultan mit einem reich ornamentirten Damastgewand, welches auf der Brust durch drei Knöpfe zusammen gehalten wird. Das Haupt ist von einem federgeschmückten Turban umwunden, der die ganze Stirn verdeckt, dagegen einen grossen Theil des völlig kahlen Hinterkopfes freilässt. Hierdurch erhält der Kopf eine übermässig lange und unschöne

---

[1]) Magazin pittoresque 1868 p. 128. Cabinet de France. Abgebildet bei Heiss a. a. O., Taf. VIII, 1. Durchmesser 87 mm. Aufschrift des Avers: MAGNVS . PRINCEPS . ET . MAGNVS . AMIRAS . SVLTANVS . DomiNuS . MEHOMET in Antiquamajuskeln; der Revers zeigt in kreisförmigem Felde drei Adlerköpfe und in Zierschrift die Worte: IEHAN . TRICAVDET . DE . SELONGEY . A . FEYT . FAIRE . CESTE . PIECE.

[2]) Mohammed II., Sohn Murats II., wurde am 24. III. 1430 geboren und kam, nachdem er früher schon mehrmals die Regierung übernommen hatte, am 12. II. 1451 endgültig auf den Thron. Am 2. IV. 1453 belagert er Konstantinopel, das er am 29. V. 1453 einnimmt. Darauf unterwirft er mühelos Thracien und Macedonien. In Albanien beschliesst er zunächst seinen Siegeslauf, um 1456 Belgrad zu belagern. Zum Rückzuge gezwungen, bringt er 1458 den Peloponnes und 1477 Albanien in seine Gewalt. 1480 wendet er sich gegen Rhodus und Otranto und stirbt am 2. VII. 1481 in Bithynien. Leider feiern die Medaillen kein bestimmtes Ereigniss aus dem Leben des Sultans, sodass sie also eine ganz genaue Zeitbestimmung nicht gestatten. Nur eine trägt die Jahreszahl 1481.

[3]) Ein im Magazin pittoresque Jahrg. 1868 p. 128 erhobener Einwurf, dass in dem Medaillon Mahomed nicht dargestellt sei, wird durch die Aufschrift der Schaumünze widerlegt.

Form, welche dem Gesicht etwas Langweiliges, Geistloses mittheilt; erhöht wird dieser Eindruck noch durch das planlos ins Weite stierende Auge und durch das stark zurücktretende Kinn. Alles in Allem giebt das Medaillon nicht im Entferntesten das Bild wieder, welches man sich nach den geschichtlichen Berichten von Mohammed zu machen geneigt ist.

Bedeutend besser ist die Schaumünze, welche Gentile Bellini von dem Sultan gefertigt hat. Dieser Künstler wurde am 3. September 1479 [1]) auf Ersuchen Mohammeds von der Signorie Venedigs nach Konstantinopel entsandt, um den Sultan zu portraitiren. Das Resultat seiner Reise war neben Anderem ein Brustbild Mohammeds, welches den Fürsten mit Pelzmantel und gewaltigem Turban im Profil nach links zeigt.[2]) Mit Bellinis Gemälde stimmt die Medaille,[3]) welche der-

---

[1]) Crowe und Cavalcaselle: Gescichte der italienischen Malerei V p. 123.

[2]) Das Gemälde befindet sich in London, Sammlung Layard und ist abgebildet bei Heiss a. a. O. 1885, Taf. XI, sowie bei Crowe und Cavalcaselle V 124. Beschrieben ebendort: „Man sieht den Sultan hinter fensterartiger Rundbogennische, welche von schön gezierten Pilastern getragen wird; über die Brustwehr hängt ein breitmustriger Teppich, in orientalischem Geschmack, oben in den Aussenzwickeln sind links und rechts je drei Kronen angebracht und am Sockel unten zwei Inschrifttafeln. Die linke trägt die Worte: Terrarum marisque victor ac domnator orbis . . . . . Sultan . . . . inte . . . . Mahometi resultat ars vera Gicutilis militis aurati (laureati?) Belini naturae . . . . qui cuncta reducit in propriam propria simulacra. Die rechte Inschrift giebt das Datum: MDCCCLXXX DIE XXV MENSIS NOVEMBRIS V. Semrau giebt eine falsche Zahl.

[3]) Friedländer'sche Sammlung und Kabinet G. Dreyfuss. Die Medaille ist ein Bronzeguss von 92—93 mm Durchmesser und hat die Aversinschrift: MAGNI SVLTANI MAHOMETI IMPERATORIS. Die Rückseite zeigt unter einander die drei

selbe für den Sultan anfertigte oder anfertigen liess, im Wesentlichen überein. Zwar giebt sie den Sultan schärfer im Profil und mit gestutztem Bart, zeigt aber sonst die gleiche Auffassung. In beiden Darstellungen nämlich ist Mohammed weniger als kriegerischer Despot, denn vielmehr als milder Friedensfürst gefasst. Hervorgerufen wird diese Empfindung dadurch, dass der Sultan wie von der Last des Turbans bedrückt, den Kopf leicht neigt und die grossen Augen gedankenverloren in die Ferne schweifen lässt. Nichts an ihm verräth den grausamen Tyrannen und gewaltigen Kriegshelden, vor dem Europa zitterte. Wenngleich nun die vielseitige Veranlagung dieses genialsten aller osmanischen Herrscher eine derartige Auffassung wohl möglich macht, so vermag sie doch nicht voll zu befriedigen, weil sie nur eine Seite seines Wesens wiedergiebt. Als Entstehungszeit der Medaille dürfen wir etwa das Jahr 1480 annehmen. Jn dieselbe Zeit gehört eine dritte Schaumünze[1]) mit dem

---

Kronen der von Mohammed unterworfenen Länder und die Umschrift: GENTILIS BELENVS VENETVS EQVES AVRATVS COMES . QVE PALATINVS FECIT. Vgl. Heiss a. a. O. 1885 p. 79, Tafel 9. Friedländer a. a. O. II 102, Taf. 17. Möhsen a. a. O. I 133. Trésor Méd. ital. I. XX 3.

[1]) Diese Medaille ist in verschiedenen Grössen und mit verschiedenen Aufschriften erhalten! Friedländer'sche Smmlg. 120 mm Durchmesser. Bronze. Avers: SVLTANI . MOHAMMETH . OCTHOMANI . VGVLI . BIZANTII . IMPERATORIS 1481. Der Revers zeigt den Sultan zu Pferde, nach links hinreitend und die Umschrift: MOHAMETH . ASIE . ET . CRETIE . IMPERATORIS . YMAGO . EQVESTRIS . IN . EXERCITVS . OPVS . CONSTANTII. Das Exemplar des Kabinet Armand hat dieselbe Aufschrift, dabei aber nur einen Durchmesser von 114 mm. Das Medaillon im Kabinet G. Dreyfuss zeigt dieselbe Ausführung bei einem Durchmesser von 123 mm, hat

Porträt Mohammeds von einem sonst unbekannten Medailleur, Namens Constantius.[1]) Auch hier erscheint Mohammed mit Mantel und Turban im Profil nach links, doch ist die Auffassung eine ganz andere. Der Kopf, von einem gewaltigen Stiernacken getragen, ist leicht erhoben, die Augen blicken wild und herausfordernd. Statt des Vollbartes, den die anderen Medaillons zeigen, trägt der Sultan hier einen starken Schnurrbart, dessen Enden zu beiden Seiten des Mundes herabhängen. Hierdurch und durch die etwas hervortretenden Gesichtsknochen erhält das Porträt einen Zug wilder Leidenschaft, etwas Tatarenmässiges, wie wir es etwa im Charakter Attilas finden. Auf naturalistische Porträtähnlichkeit mag dieser Kopf vielleicht keinen Anspruch erheben dürfen, aber die ideale Vorstellung, welche wir von dem Charakter Mohammeds haben, giebt es vortrefflich wieder. Die gemeine Grausamkeit, die wilde Energie und grosse Klugheit, welche das Wesen des Sultans ausmachten, sind in diesem Porträt vereint. Es ist mit einem Worte die personifizirte Darstellung des Begriffes, welchen man sich damals vom gran turco, dem Schrecken des Abendlandes, machte.

Die Medaille trägt die Jahreszahl 1481 und erscheint als das Werk eines ganz hervorragenden Künstlers.

---

aber die Abänderung in der Aufschrift: SVLTANVS.MOHAMETH.OTHOMANVS.TVRCORVM.IMPERATOR und im Revers: HIC BELLI.FVLMEN.POPVLOS.PROSTRAVIT.ET.VRBES CONSTANTIVS.FECIT. Vgl. Heiss a. a. O. 1885 p. 81, Tafel IX 2 und X 1. Friedländer a. a. O. III p. 194, Tafel XXXVIII. Möhsen a. a. O. I, p. 127. Trésor. Méd. ital. I XIX 1.

[1]) Vgl. über ihn: Friedländer a. a. O. III 194. Möhsen I 127. Trésor Méd. ital. I XIX 1. Armand S. 53. Heiss p. 81.

Im Vergleich zu ihr steht die Bertoldo-Medaille an künstlerischem Werthe weit zurück. Ja, das Porträt Mohammeds kann als eine originelle Schöpfung Bertoldos überhaupt nicht bezeichnet werden, weil es Zug um Zug den Kopf der Bellini-Medaille wiederholt. Die wenigen unbedeutenden Abweichungen vom Original erklären sich durch die Art, wie die Renaissance ihre Vorbilder ja stets reproduzirt hat. Sie schafft keine photographisch genauen Kopieen, sondern selbstständige Werke, die sich nur im Grossen und Ganzen der Vorlage anschliessen. So auch die Bertoldo-Medaille.

Die Haltung des turbanumwundenen Kopfes, den Bertoldo wie Bellini im Profil nach links giebt, die Einzelheiten der Gewandung und die allgemeine Aehnlichkeit der Gesichtszüge lassen die Abhängigkeit der Bellini-Medaille sofort erkennen. Wenn gleichwohl der Gesammteindruck ein anderer ist, so liegt das mehr an der Ausführung als an der Auffassung. Bertoldo arbeitet in flacherem Relief als Bellini. Die Contouren, welche dort bestimmt aus dem Grunde hervortreten, sind hier zwar fest und charakteristisch, aber dünn. Infolge dessen erscheint auf dem Bertoldo-Medaillon der friedlich-milde Ausdruck im Gesichte Mohammeds noch gesteigert. Ja, durch eine kleine Neigung des Kopfes und durch das leicht gesenkte Augenlied verleiht Bertoldo dem Porträt einen Zug sinnenden Nachdenkens, welcher den Kriegshelden Mohammed in einen orientalischen Weisen verwandelt. Dass dieser Eindruck beabsichtigt war, ist nicht anzunehmen; denn wie der Revers mit seiner kriegerischen Apotheose lehrt, hat auch Bertoldo in Mohammed den grossen Feldherrn feiern wollen. Das Misslingen dieser Absicht kann weder durch die Vorlage noch durch den Umstand entschuldigt werden,

dass Bertoldo nicht nach der Natur modellirt hat. Weiss doch Constantius, der offenbar unter gleichen Verhältnissen arbeitete, in dem Idealkopfe des Sultans sehr wohl dessen Charaktereigenschaften wiederzugeben. Unserem Künstler jedoch fehlt, wenigstens in diesem Werke, das Vermögen, aus eigener Kraft etwas Selbstständiges zu leisten.

Auch die allegorische Scene auf der Rückseite der Medaille entbehrt jeder Originalität; sie stellt sich dar als die mehr oder minder freie Nachahmung einer antiken Vorlage und wohl nicht, wie Wickhoff[1]) meint, als Komposition nach verschiedenen Mustern. Die zahlreichen unantiken Züge, welche Wickhoff durch diese Annahme deuten will, finden ihre Erklärung vielmehr in der Freiheit, mit welcher die Renaissance ihre Vorlagen reproduzirte. Gegen die Antike verstösst z. B., dass der Sultan auf der Brüstung des Wagens und nicht im Korbe desselben seinen Platz gefunden hat, dass dagegen die unterworfenen Provinzen, statt dem Wagen zu folgen, auf demselben stehen.

Doch abgesehen von solchen Verstössen, lassen alle Einzelheiten die antike Vorlage erkennen. Wie die ganze Scene einem römischen Triumphzuge nachgebildet ist, so erinnert die nackte Gestalt des Sultans, der nur mit einer im Winde flatternden Chlamis, mit Schuhen und einem Gurt bekleidet ist, an jugendliche Imperatorenstatuen. Die gefesselten Provinzen sind ähnlich den drei Grazien gruppirt, und die im unteren Kreissegment gelagerten Gestalten Neptuns und der Tellus gleichen den Figuren, wie man sie in den

---

[1]) a. a. O. Seite 416.

Zwickeln antiker Giebelfelder und auch sonst noch antrifft. Antik ist auch das Führen[1]) der Rosse durch einen vorausschreitenden Krieger, welcher ein Tropäum auf der Schulter trägt. Die Pferde selbst aber mit dem gedrungenen Körper, dem kurzen, doch ungemein kräftigen Hals, dem kleinen Kopf und den zierlichen Beinen erinnern an den Typus der römischen Kaiserzeit.[2])

In technischer Beziehung fällt wie beim Porträt Mohammeds das überaus flache Relief auf; wenn trotzdem die ganze Darstellung in scharfer Silhouette vom Grunde sich abhebt, wenn sogar hier und da noch Details in der Behandlung des Nackten erkenntlich sind, so lassen diese Feinheiten auf eine sehr sorgfältige Ciselirung des Gusses schliessen. Dieselbe tritt deutlich hervor in der bei so flachem Relief geradezu wunderbaren Ausarbeitung der Brust- und Bauchmuskulatur, in den Hautfalten am Halse der Pferde und in der Behandlung ihrer Mähnen- und Schweifhaare.

An der Komposition des Reverses fällt in Vergleich zu anderen Renaissancemedaillons nicht nur die Häufung antiker Motive, sondern vor Allem die sehr seltene Eintheilung in zwei Kreissegmente auf, deren jedes mit figürlichen Darstellungen geschmückt ist. Wir kennen nur zwei Stücke, welche dieselbe Gliederung des Reverses und das ähnliche Schema eines Triumphzuges aufweisen und welche überdiess in technischer und stylistischer Beziehung mancherlei Ana-

---

[1]) Wickhoff verweist z. B. auf Darstellungen am Titusbogen a. a. O. p. 416.

[2]) Semrau a. a. O. p. 200 führt an, dass eine Kopie des Marc Aurel von Filarete 1465 in den Besitz Pieros de Medici gelangte. Vgl. Müntz a. a. O. p. 86 n. 1.

logien zu dem Mohammed-Medaillon bieten. Möglich, ja sogar wahrscheinlich, dass auch diese beiden Medaillen von Bertoldo herrühren. Denn dass unser Künstler mehr auf diesem Gebiete gearbeitet hat, als uns erhalten ist, beweist einmal die technische Vollendung der Mohammed-Medaille, sodann aber lassen die ganz unzweideutigen Aeusserungen Vasaris und Bartolommeo Deis[1]) es vermuthen. Bestätigt wird unsere Annahme jedoch geradezu durch einen am 11. September 1478 an Lorenzo de Medici gerichteten Brief Guazzalottis,[2]) der Kanonikus von Prato war und daselbst eine Giesserei unterhielt, in welcher für befreundete Künstler nach eingesandten Modellen die Bronzegüsse ausgeführt wurden. In diesem Brief ist von vier Medaillen Bertoldos die Rede.

„Mandove", so lautet die betreffende Stelle, „per el presente aportatore ch'è ser Bartholomeo mio cappellaneo quatro medaglie, le quale ò trayetate[3]) con li mei mano, che Bertoldo à facta la prima impronta, e vene qui a me: olo facto volintiere, perchè è dignissimo trovato et è cossa immortale, e sta bene et è lui da esser laudato."

Allerdings vermuthet Friedländer, es wären hier vier Exemplare derselben und zwar der Mohammed-Medaille gemeint, weil wir andere Schaumünzen Bertoldos nicht kennen; doch abgesehen davon, dass die Worte zu einer solchen Deutung keinen zwingenden Anlass geben, widerlegt Friedländer sich auch selbst

---

1) S. o.

2) Der Brief wurde gefunden von Guasti und ist angeführt bei Friedländer a. a. O. II 229. Semrau zitirt diese Stelle falsch.

3) = tragittate.

durch die in seiner Einleitung gemachte Bemerkung, dass die Medaillons des 15. Jahrhunderts äusserst selten sind.[1]) Schliesslich aber darf das Mohammed-Medaillon für die vorliegende Briefstelle überhaupt nicht herangezogen werden, weil es nach der vorhin konstatirten Abhängigkeit von der Bellini-Medaille nicht vor 1480 entstanden sein kann.

Wir dürfen uns daher mit Recht unter den unbezeichneten Stücken des 15. Jahrhunderts nach solchen Medaillen umsehen, welche stylistische Verwandtschaft mit dem Bertoldomedaillon aufweisen. Dahin gehört in erster Linie eine Plakette,[2]) die als Revers einer sonst unbekannten Medaille gilt. Sie ist ein Bronzeguss wie die Schaumünze auf Mohammed II. und hat gleich jener einen Durchmesser von 94 mm. Auch dieser Revers ist durch das angedeutete Terrain in zwei Abschnitte zerlegt, deren oberer in flachem Relief den Triumph der Keuschheit zur Darstellung bringt.

Auf einem von zwei Pferden nach rechts gezogenen Wagen thront die Gestalt der Keuschheit, vor welcher auf einem Opferaltar zwischen emporzüngelnden Flammen eine männliche Gestalt[3]) kniet, der

---

[1]) Mithin können auch Medaillen Bertoldos verloren sein.

[2]) Exemplare derselben befinden sich in Paris, Kabinet Dreyfus (D. 94 mm), und Berlin (Durchm. 93 mm). Letzteres Exempl. wurde 1882 in London aus der Smmlg. His de Lasalle erworben. Abgebildet bei Heiss a. a. O. V, p. 78, Taf. VIII 3. Molinier: Les plaquettes No. 89, Taf. XXXIII. Katalog von Bode und Tschudi (Die Bildwerke der christl. Epoche) No. 707. Armand: Les médailleurs italiens I 77, No. 3.

[3]) Bode und Tschudi nennen sie Amor; doch ist dieselbe als solcher gar nicht charakterisirt, wogegen der „Genius" am Fusse des Altars durch Flügel und Bogsn als Gott der Liebe deutlich gekennzeichnet ist.

die Hände auf dem Rücken gefesselt sind. Vor dem Altar hat der geflügelte Amor sich niedergelassen und sucht die Flammen durch Anblasen noch mehr zu entfachen. Auf dem Rücken der Pferde stehen, wie es scheint, zwei kleine Genien, welche die Zügel halten, und dem ganzen Zuge voraus eilt eine nackte männliche Gestalt.

Im unteren Theile der Plakette liegen Köcher und Bogen, Pfeile und Flügel Amors zerstreut durcheinander, und über sie hinweg bewegt sich der Triumphzug der Keuschheit genau so, wie auf dem Revers der Mohammedmedaille der Siegeszug des Sultans über Meer und Erde dahinging.

Der Sinn der Allegorie ist klar: Während der von der Liebe gefesselte und in den Gluthen sinnlicher Leidenschaft sich verzehrende Mensch vergeblich danach trachtet, seiner Qualen Herr zu werden, belehrt ihn die Göttin der Keuschheit, wie er nur ihrem Rathe zu folgen braucht, um seine Leidenschaft zu besiegen.

Stylistisch wie technisch bietet die Plakette eine ganze Reihe von Momenten, die wir bereits am Mohammedmedaillon beobachteten, und welche Bertoldo unzweifelhaft als ihren Urheber erkennen lassen. In allen Einzelheiten tritt auch hier die antike Vorlage aber wiederum in freier Behandlung zu Tage. Das Motiv und der Typus der sich aufbäumenden Rosse ist auf beiden Medaillen gleich und die Führung derselben durch eine vorauseilende Gestalt kehrt auch hier wieder. Das Flattern der Gewandzipfel im Winde ist uns gleichfalls vom Mantel Mohammeds her schon bekannt und wird auf der Plakette, ohne natürlich

zu wirken,[1]) doch in rein äusserlicher effectvoller Weise verwerthet. Daneben fällt wieder trotz des flachen Reliefs die sorgfältige Behandlung des Details und die sehr scharfen Kontouren als ein Zeichen peinlichster Ciselirung auf, die selbst durch die Zeit nur wenig gelitten hat.

Neu dagegen oder doch stärker hervortretend ist ein gewisses malerisches Moment, welches durch die Andeutung des Terrains und einiger Wolken in die Darstellung hineingebracht wird.

Fast mit gleicher Sicherheit kann auf Grund stylkritischer Analyse dem Bertoldo noch eine zweite Schaumünze zugewiesen werden. Armand[2]) ist es gewesen, der zuerst in dem Medaillon der Leticia Sanuto ein Werk unseres Meisters erkannt hat.

Diese Münze,[3]) ein Bronzeguss[4]) von 86 mm Durchmesser, zeigt auf der vorderen Seite zwischen zwei (Eichen?-) Zweigen das Brustbild einer etwa 50jährigen Frau im Profil nach rechts; das Haar ist mit einer Haube bedeckt, Hals, Nacken und ein Theil der Brust sind unverhüllt. Der obere Rand des Averses trägt die Umschrift: LETICIA SANUTO M[5]) VENETA.

Die Rückseite erscheint auch hier in der für Bertoldo charakteristischen Weise in zwei Kreis-

---

[1]) Die verschiedenen Gewandzipfel werden nach entgegengesetzten Richtungen geweht.

[2]) a. a. O.

[3]) Ein Exemplar derselben im Kabinet Armand, Paris. — Abgebildet bei Heiss loc. cit. Taf. X 2. Vgl. auch V, pag. 78 daselbst.

[4]) Semrau p. 204, Anm. 3 spricht fälschlich von Prägung.

[5]) = Matrona. Ueber die dargestellte Person hat sich sonst nichts ermitteln lassen.

segmente zerlegt, deren oberer wiederum der Darstellung eines Triumphzuges gewidmet ist. Zwei Einhorne, welche von einem voranschreitenden Putto geführt werden, ziehen nach rechts hin einen Siegeswagen, welchen hinten ein zweiter Putto schiebt. Auf dem Wagen sitzt hinter einer weiblichen Lenkerin die Leticia Sanuto)[1] und zwischen beiden steht, nur schwer erkennbar, Amor, den Bogen in der Hand. In der Luft über dem Ganzen schwebt, wie es scheint, eine Göttin,[2]) nach welcher Leticia verlangend die Linke emporstreckt. Wir dürfen die Scene vielleicht analog dem Plakettenrevers folgendermaassen deuten: Unbeirrt durch die Lockungen des vor ihr stehenden Amor ist Leticia den Mahnungen der Pudicitia, zu der sie emporblickt, gefolgt und so zu der ehrbaren Matrone geworden, als welche der Avers sie darstellt. Im unteren Kreissegment halten zwei sich gegenüber sitzende Amoretten eine Kartusche, welche in zwei Linien die Aufschrift DECUS. M. V.[3]) trägt. Ueber Technik, Styl und Wiederkehr einzelner Motive gilt dasselbe, was bereits bei Schilderung der Plakette hervorgehoben wurde. Ist die Komposition in ihren Details auch nicht mehr deutlich erkennbar, so zeigt sie doch in ihrer Gesammtheit gegenüber den beiden anderen Reversen eine gewisse Unruhe, ein wildes Durcheinander, einen weiteren Schritt zum Malerischen. Kompositionell betrachtet, genügt der Triumphzug

---

[1]) Semrau erblickt in ihr die Pudicitia. Doch würde dann die Deutung des Reverses Schwierigkeiten machen. Diese Gestalt gleicht genau der Figur der Keuschheit.

[2]) Castitas oder Pudicitia.

[3]) Heiss a. a. O. deutet die Inschrift: Decus M(atronarum) V(enetarum).

Mohammeds am meisten den Anforderungen des Reliefstyls, wogegen der Revers der Sanutomedaille sich am weitesten von ihm entfernt. Alle drei Darstellungen aber sind Nachahmungen antiker Münzen oder Gemmen, obgleich man bestimmte Vorbilder noch nicht hat nachweisen können. Es ist ja bekannt, wie gerade diese Werke der antiken Kleinkunst in der Renaissance eine grosse Rolle gespielt haben und wie namentlich die paduanische Kunst unter Squarcione und Mantegna in vielfacher Beziehung auf sie zurückgeht. Aus verschiedenen noch zu besprechenden Gründen ist anzunehmen, dass auch Bertoldo in Padua gewesen ist. Ob wir aber, wie Semrau[1]) andeutet, in diesem paduaner Aufenthalte die Erklärung für Bertoldos antikisirende Richtung zu suchen haben, ist doch sehr zweifelhaft. Die Antike in seinen Werken scheint mir zu ursprünglich zu sein, als dass sie ihm erst durch die Kunst Mantegnas[1]) vermittelt sein sollte. Ausserdem aber sind diese drei Werke, die stylistisch und technisch zusammengehören, etwa um 1480,[2]) also zu einer Zeit entstanden, da Bertoldo durch seine Beziehungen zu den Medici längst Gelegenheit hatte, in deren Sammlungen die Antike aus erster Quelle zu studiren. Denn Cosimo und Lorenzo de' Medici, welche ständig auf die Bereicherung ihrer Sammlungen bedacht waren,[3]) haben gerade den geschnittenen Steinen ein besonderes Interesse entgegengebracht. Namentlich Lorenzo wusste ihren Werth zu schätzen, so dass

[1]) Semrau a. a. O., p 210 verweist auch auf die damals schon weit verbreiteten Stiche Mantegnas.

[2]) Die Entstehungszeit des Mohammed-Medaillons s. o. p. 28.

[3]) Cf. Müntz: Les collections des Médicis. Paris 1888 und: Les précusseurs de la renaissance.

er es nicht für seiner unwürdig hielt, den jungen Michelangelo persönlich[1]) mit ihnen bekannt zu machen. Auch darin zeigt sich die Vorliebe der Medici für antike Gemmen, dass sie ihren Palast mit Nachbildungen solcher Kunstwerke zieren liessen. Jene acht[2]) Medaillons des Palazzo Riccardi, als deren Urheber Donatello gilt,[3]) gehen genau so wie die Reverse Bertoldos auf antike Vorlagen[4]) zurück, und es ist in Folge dessen schwer, sie chronologisch in das Oeuvre Danatellos einzufügen. Denn wenn dieser Künstler auch bisweilen antike Reliefs nachgebildet hat, „so geschieht das doch nur an untergeordneter Stelle, an Balustraden, Waffenstücken und dergleichen",[5]) aber es ist uns kein einziges Werk bekannt, in welchem er eine antike Vorlage ganz um ihrer selbst willen nachgeahmt hätte. Das aber ist es gerade, was wir schon jetzt als einen charakteristischen Zug Bertoldos kennen gelernt haben. Ehe wir aber der Frage näher treten, in welcher Weise unser Künstler an diesen Medaillons vielleicht betheiligt gewesen sein könnte, wollen wir zunächst durch weitere Betrachtung seiner

---

1) Cf. Condivi: Vita di Michelangelo Buonarroti ed. Frey, p. 24.

2) Photographirt von G. Brogi, Florenz No. 4713—4720.

3) Vas. ed. Milanesi.

4) Gori: Dactyliotheca Smithiana Vol. II, cap. VII und Müntz: Les précusseurs de la renaissance p. 70 u. 191, haben die einzelnen Vorlagen nachgewiesen. Zusammengestellt sind dieselben in übersichtlicher Weise von Wickhoff a. a. O. p. 411.

5) Cf. Wickhoff p. 410. Auf Einzelheiten in dieser Beziehung macht Semper: Donatello, Wien 1875 und Müntz in seinem mehrfach zitirten Werke aufmerksam, z. B. auf das Relief am Helme des Bronzedavid, die Verzierung am Sockel des Gattamelata durch eine Grabesthür u. a. m.

sicher beglaubigten Arbeiten andere Specimina seines Styls zu eruiren versuchen.

Ein zweites Werk Bertoldos, das der Anonymus des Morelli im Hause des Alessandro Capella zu Padua sah, galt lange Zeit für verschollen, bis Courajod[1]) dasselbe in einer prachtvollen Bronze des kaiserlichen Antikenkabinets in Wien[2]) wiedererkannte. Der Anonymus erwähnt das Werk mit folgenden Worten:[3]) Lo Bellorophonte de bronzo che ritiene el Pegaso, de grandezza d'un piede, tutto ritondo, fu de mano de Bertoldo, ma gettato da Adriano suo discipolo ed è opera nettissima e buona. Diese Beschreibung passt ganz auf die wiener Gruppe, welche ausserdem als eine Arbeit Bertoldos noch beglaubigt wird durch eine unzweifelhaft echte Inschrift: Expressit me Bertholdus. Conflavit Hadrianus lautet dieselbe. Diese Worte sind in die untere Seite der Plinte einciselirt mit schönen, 6 mm hohen Renaissancemajuskeln; nur für das h im Namen Bertoldos ist die Minuskel gewählt. Frimmel,[4]) der die Aufschrift entdeckte und dadurch Courajods Vermuthung bestätigt fand, sagt, dass die Buchstaben mit Wachs ausgefüllt und unleserlich gemacht waren, wahrscheinlich, um die Gruppe als eine Antike erscheinen zu lassen und dadurch einen höheren Kaufpreis zu erzielen.

---

[1]) Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France 1883 pag. 148 f.

[2]) E. v. Sacken: Die Sammlungen des K. K. Münz- und Antikenkabinets Wien 1866.

[3]) Notizia d'opere di disegno publicata e illustrata da D. Jacopo Morelli. Ausg. von Frizzoni Bologna 1884.

[4]) Jahrbuch der Kunsthist. Smmlg. des allerhöchsten Kaiserhauses, V. Band Wien 1887, S. 90 f.

Die Gruppe,[1]) deren Betrachtung wir uns nunmehr zuwenden wollen, zeigt den vorwärts stürmenden Pegasus, der sich, ungewohnt der Zügelung durch Menschenhand, hoch aufbäumt, um sich des Jünglings zu erwehren, welcher zur Rechten des Rosses einherschreitend es zu bändigen versucht. Zu diesem Zwecke hat dieser das Flügelross mit der linken Faust fest an den empfindlichen Weichtheilen des Unterkiefers gepackt und drängt sich, um nicht von ihm geschlagen zu werden, hart an seine Seite. Oberkörper und Kopf hat Bellerophon weit zurückgebogen und sucht so dem Vorwärtsdrängen des Rosses entgegen zu wirken; der rechte Arm des Jünglings ist zum Schlage ausholend über den Kopf erhoben, und seine Hand schwingt eine wuchtige Keule.

Die Gruppe ist 0,33 m hoch, misst also ungefähr einen Fuss und ruht auf einer flachen Plinthe von 0,25 m Breite und 0,105 m Länge; sie hat ein Gewicht von mehr als 14 Kilogramm, ist ein Hohlguss und zeigt mehrfache Beschädigungen: an der rechten Lende des Pegasus ist eine grössere Stelle nachträglich ausgebessert worden; der rechte Vorderfuss hat einen Bruch und ist durch die Löthung etwas aus seiner ursprünglichen Lage gebracht. Die linke Vorderseite des Rossleibes ist durch ein grosses quadratisches Loch und der linke Unterschenkel des Bellerophon in der Wadengegend durch einen Sprung beschädigt. Im Uebrigen ist die Gruppe vorzüglich erhalten infolge eines Lacküberzuges, der stellenweise noch sichtbar ist. Die schöne dunkelbraune Patina ist ein besonderer Schmuck des Werkes.

---

[1]) Abgebildet bei Frimmel a. a. O.

Es ist mehrfach [1]) darauf hingewiesen worden, dass die technische Behandlung der Gruppe als ihren Schöpfer einen Künstler voraussetzt, der namentlich im Hochrelief geschickt zu arbeiten wusste. Hierfür spricht deutlich der Umstand, dass die Gruppe wie ein Relief zur Betrachtung von nur einer Seite berechnet ist. Reliefmässig hebt sich der schlanke Leib des Bellerophon ab von dem als Hintergrund dienenden Pferdekörper, mit welchem er fast verwachsen erscheint. Auch dass Bellerophon zwar eine Profilstellung einnimmt, dennoch aber die ganze Breite der Brust dem Beschauer zukehrt, dass er den Kopf dann wieder dem Pegasus zuwendet, ohne jedoch über das Profil hinauszugehen, dass der Oberkörper des Bellerophon aus dem Pferdeleib wie aus dem Reliefhintergrund gewisssermaassen herauswächst, — das alles sind Züge, die weder durch die Aufstellung noch durch das Motiv des Werkes ihre Erklärung finden, sondern einzig und allein dadurch, dass der Künstler die ihm geläufige Technik des Hochreliefs auf eine Freigruppe übertrug.

Das Motiv des Werkes ist entschieden ein antikes, wennschon man bisher ein bestimmtes Vorbild für die Gruppe noch nicht hat nachweisen können. Es ist, allerdings abgewandelt, jenes in der Antike und Renaissance häufig behandelte Thema, das in den Rossebändigern vom Monte Cavallo seinen monumentalen Ausdruck gefunden hat. Vielleicht dürfen wir sogar diese und nicht, wie Frimmel [2]) will, ein antikes Relief

---

[1]) Conrajod, Semrau und Frimmel a. a. O.

[2]) Frimmel a. a. O. weist auf ein Grabrelief des Brit. Mus. hin. Abgebildet bei C. O. Müller: Denkmäler der alten Kunst. Göttingen 1835, I, Tafel XIV. Vgl. auch Overbeck: Gesch. d. griech. Plastik. 3. Aufl. I S. 118, II S. 305.

als indirekte Vorbilder unserer Bellerophongruppe gelten lassen. Aus Vasari ist ja zur Genüge bekannt, wie seit dem Ansetzen der Renaissancebewegung die Florentiner Künstler nach Rom pilgerten, wo sie einen verhältnissmässig grossen Schatz antiker Bildwerke noch vorfanden, deren Studium sie sich mit Eifer hingaben. Speziell wissen wir das von Donatello.[1]) Und es ist gewiss nicht anzunehmen, dass dieser achtlos an den Rossebändigern vorübergegangen ist; vielmehr wird er von diesen und anderen Kunstwerken Skizzen gefertigt haben, die dann als mustergültige Vorlagen ihm und seinen Schülern zur Anregung dienten. Anf diese Weise kann auch Bertoldo, ohne selbst in Rom gewesen zu sein, das Motiv der Rossebändiger gekannt haben. Gestüzt wird unsere Annahme noch dadurch, dass wir dasselbe Sujet auch bei Verrocchio[2]) und durch dessen Vermittelung bei Lionardo da Vinci wiederfinden. Wollte man sich einmal zu der Hypothese bequemen, dass Nachzeichnungen antiker Werke in den verschiedenen Renaissanceateliers als Vorlagen dienten, so würde man dadurch nicht nur die Wiederkehr gleichartiger Stoffe und Motive erklären, sondern auch den willkürlichen und widersprechenden Wanderungen ein Ende machen, die man einzelne Meister, namentlich Raphael in seiner Jugend, antreten lässt, um manche Motive in seinem venezianischen Skizzenbuch zu deuten. Eine solche Beeinflussung war ebenso gut durch Vorlagen im Atelier wie durch die Originale möglich.

Die antike Vorlage, welcher Art sie auch gewesen sein mag, verräth sich deutlich auch in dieser Gruppe.

---

[1]) Vasari ed. Milanesi II 414.

[2]) Gleich Bertoldo ein Schüler Donatellos.

Der Pegasus gehört einer Pferderasse an, wie sie die Werke der römischen Kaiserzeit aufweisen. Ein verhältnissmässig kurzer, gedrungener aber massiger Körper auf zierlichen dünnen Beinen trägt den kräftigen vollen Hals, auf dem ein winziger Kopf mit kleinen Ohren aufsitzt. Der Schweif steht ungestutzt vom Körper ab und die lockige Mähne ragt zwischen den Ohren etwas in die Stirn hinein. Derselbe Pferdetypus also, den wir bereits auf dem Revers der Mohammed-Medaille kennen lernten. Auch das Motiv des vorwärts stürmenden Rosses ist dasselbe hier wie dort, desgleichen finden wir am Hals und Bug des Pegasus die etwas schematisch stylisirten Hautfalten wieder, welche wir schon auf dem Medaillon beobachteten.

Einer Antike entlehnt ist auch die Gestalt des Bellerophon, namentlich im Motiv und Gesichtstypus. Letzterer zeigt ein griechisches Profil mit etwas niedriger Stirn, deren oberer Theil von kurzen Locken leicht beschattet wird. Die ungemein kleine Nase fällt fast in die Verlängerung der Stirn, Mund und Ohren sind sehr zierlich und das ganze Gesicht zeigt ein zartes schmales Oval. Zu diesem antikisirenden Kopfe bildet der Körper Bellerophons einen gewissen Gegensatz. Offenbar wurde derselbe nämlich mit genauen anatomischen Kenntnissen nach der Natur modellirt in dem Bestreben, dieser so nahe wie nur möglich zu kommen.

Arme und Beine verrathen deutlich die Anspannung aller Muskeln, und eine besondere Sorgfalt ist der Modellirung des Thorax und der Bauchparthie zugewandt worden. Jede Hebung und Senkung des Fleisches tritt klar hervor, sodass man das Knochengerüst deutlich erkennen kann; ja, die Modellirung des Unterleibs wird man bei eingehender Betrachtung

sogar etwas manierirt finden infolge des polsterartigen Hervortretens der einzelnen Muskeln. Ebenso prononcirt und übertrieben sind die Sehnen am Hals, an Unterarm und Füssen Bellerophons behandelt. Hierin erweist sich Bertoldo durchaus als ein Schüler Donatellos, dessen naturalistische Körperbildung er unpassend in seine nach antiken Vorlagen gefertigten Werke hineinzubringen versucht. Erwähnt sei noch, dass ein gewisses Missverhältniss zwischen dem schlanken langgestreckten Körper und dem kleinen Kopf Bellerophons auffällt. Die künstlerische und überaus ansprechende Komposition des Ganzen war wohl durch die Vorlage gegeben und darf somit als ein besonderes Verdienst Bertoldos nicht gepriesen werden.

Die Feinheiten der Körperbildung sind übrigens, wie die flächenhafte Behandlung lehrt, nicht erst durch die Ciselirung etwa in das Werk hineingebracht worden, sondern müssen bereits dem Wachsmodell eigen gewesen sein. Gleichwohl hat sich der Guss auch noch eine sehr sorgfältige Ueberarbeitung seitens des Ciseleurs gefallen lassen müssen. Das beweisen die fast minutiös ausgeführten Pegasusflügel, das bestätigt ferner die Haarbehandlung. Diese lehrt nämlich, dass die Locken des Bellerophon, die Mähne und der Schweif des Pegasus im Modell nicht detaillirt waren, sondern als kompakte Masse aus dem Gusse hervorgingen und durch den Stichel erst ihre jetzige lockige bez. strähnige Gestalt empfingen. Die Darstellung des Haares in Form kleiner Lockenbüschel, wie der Kopf Bellerophons und die Mähne des Pegasus sie zeigt, ist uns vom Barte Mohammeds her schon bekannt als charakteristisch für Bertoldo. Neu dagegen ist uns jenes strähnenartige leichtgewellte Haar, wie es im Schweif des Pegasus hier zum ersten Male auftaucht.

Ziehen wir aus unseren Betrachtungen die Bilanz, so erweist sich Bertoldo auch in der Bellerophongruppe als einen Künstler, der in der Wahl des Stoffes, in der Komposition und in den einzelnen Motiven von der Antike durchaus abhängig ist, der aber gleichzeitig versucht, bei ihrer Wiedergabe ein naturalistisches Element mit einfliessen zu lassen. Hierin geht er zurück auf Donatello, mit dem er auch die grosse Leidenschaft und die dramatische Gestaltungskraft gemeinsam hat, welche ihn mit Vorliebe Scenen voll wilder Energie wählen lässt. Daneben ertappten wir ihn jedoch gelegentlich schon auf kleinen Aeusserlichkeiten, welche ihn mehr als geschickten Arrangeur denn als geistreichen Künstler erkennen liessen.

Technisch erweist er sich als einen Meister, der mit gleicher Virtuosität im Flach- wie Hochrelief zu modelliren versteht und der seinen Arbeiten durch die Sorgfalt der Ciselirung eine an Politur erinnernde Feinheit und Glätte giebt. Dadurch erhalten seine Werke einen liebenswürdigen gefälligen Charakter, eine graziöse Anmuth in der äusseren Form, welche ihre innere Werthlosigkeit z. Th. vergessen lässt. Mit einem Wort, Bertoldo erscheint in den betrachteten Werken als ein routinirter Techniker auf dem Gebiete der Kleinkunst, als welchen Vasari ihn schon erkannt hat, und seine Arbeiten sind Dekorationsstücke im edelsten Sinne des Wortes.

Dass Bertoldo seine Werke selbst ciselirt hat, scheint mir unzweifelhaft; denn einmal wird ein Renaissancekünstler, wenigstens bei so kleinen Stücken, schwerlich auf die eigenhändige Ciselirung des Gusses verzichtet haben, die ihm ja neben der Modellirung das einzige Mittel zur künstlerischen Vollendung des-

selben bot; sodann aber hebt Vasari[1]) ausdrücklich hervor, dass Bertoldo den Guss der Kanzeln in S. Lorenzo gereinigt habe, und schliesslich nennt Bertoldo selbst in dem schon erwähnten Briefe,[2]) den er an Lorenzo de' Medici richtete, unter den Geräthen, mit welchen er umgehe, den Stichel, d. h. das Handwerkzeug des Ciseleurs.

Fraglich dagegen ist, ob er seine Werke auch selber gegossen hat. Denn den diesbezüglichen Aeusserungen Vasaris und Bartolommeo Deis, die ihn als Bronzetechniker feiern, steht die Angabe in Guazzalollis Brief entgegen, welche durch die Inschrift der Bellerophongruppe ihre Bestätigung erhält. Andererseits aber lässt die Geschicklichkeit in der Modellirung der Bellerophongruppe, welche die gründlichste Bekanntschaft mit der Gusstechnik verräth, keinen Zweifel daran aufkommen, dass Bertoldo selber sich auf den Guss verstanden habe. Vielleicht war er damals für diese beschwerliche Aufgabe in der That schon zu alt, vielleicht aber leitete er damals auch schon die Akademie von S. Marco, mit der natürlich eine Gusshütte nicht verbunden war, so dass der Meister gezwungen war, die Ausführung des Gusses anderen Händen zu überlassen. Denn dass auch die Bellerophongruppe ein Werk des alternden Künstlers ist, darf man ihrer Aufschrift entnehmen, in welcher der Giesser Adriano[3]) sich einen Schüler Bertoldos

[1]) Vas. ed. Milan. II 425.

[2]) Siehe Anhang p. 86.

[3]) Der Name des Giessers Adriano kehrt noch an zwei anderen Bronzewerken wieder. Vgl. C. v. Fabriszy: Courrier de l'art 1885 p. 412. Bode, Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsmmlg. V, p. 60. Frimmel a. a. O. Semrau p. 194. Anmk. 4.

nennt; Schüler aber wird der Meister kaum gehabt haben, so lange er selbst als Gehilfe im Atelier Donatellos arbeitete. Ferner aber spricht die oben citirte Notiz Gonzatis[1]) auch von anderen Beziehungen, welche Bertoldo Anfang der achtziger Jahre zu Padua, dem Fundort der Bellerophongruppe hatte. Durch einen Vertrag vom 21. Oktober 1483 waren ihm nämlich zwei Broncereliefs für die Chorwände des Santo daselbst übertragen worden, welche den Untergang Pharaos und die Jonassage behandeln sollten. Doch hat Bertoldo aus Gründen, die uns unbekannt sind, die Bestellung nicht ausgeführt.

Da nun auch die Medaillen Mohammeds und der Leticia Sanuto etwa in derselben Zeit Beziehungen Bertoldos zu Venedig erkennen lassen, so darf man aus diesen übereinstimmenden Anzeichen wohl auf einen Aufenthalt Bertoldos in Oberitalien schliessen.

Die Mohammed-Medaille und die Bellerophongruppe sind die beiden einzigen Werke, welche Bertoldos Namen tragen, und die wir ihm mit absoluter Sicherheit zuschreiben können. Das sei ausdrücklich betont gegenüber der Willkür, mit welcher man ihm in Museen und Privatsammlungen eine grosse Anzahl von Werken zuschreibt, lediglich deshalb, weil sie das allgemeine Stylgepräge der paduaner Schule Donatellos tragen. Die genannten beiden Werke haben daher das Fundament zu bilden für den Aufbau eines Lebens des Bertoldo; auch zeigen sie genügend Kriterien, um sie zum Ausgangspunkt einer

---

[1]) Gonzati a. a. O. Die Arbeiten wurden später durch Kontrakte vom Jahre 1484 und 1485 dem Vellano übertragen, der ja auch die anderen Reliefs geliefert hat.

stylistischen Untersuchung der dem Bertoldo sonst noch zugewiesenen Kunstwerke zu machen. Denn obgleich Bertoldo einen grossen Theil seines Lebens offenbar im Atelier Donatellos verbrachte, so ist doch an sich klar, dass er im Laufe eines langen, mindestens siebzigjährigen Daseins mehr fertig gestellt haben wird.

Den ersten Platz unter den unserem Künstler zugeschriebenen Werke nimmt das bereits erwähnte Bronzerelief einer Reiterschlacht (im Florentiner Nationalmuseum) ein, welches man mit dem von Vasari[1]) erwähnten Relief für identisch hält. Ursprünglich[2]) befand es sich als Wandschmuck über einem Kamin im Palazzo Medici und zur Zeit Vasaris bildete es noch eine Zierde der guardaroba des Herzogs Cosimo. Es hat eine Höhe von 0,43 und eine Breite von 0,99 m und ist tadellos erhalten.[3])

Rechts und links wird das Relief flankirt von je einer allegorischen Gruppe: Eine geflügelte Victoria, welche auf der Schulter eines gefesselt sitzenden Gefangenen steht, lässt über ihren Kopf und Rücken hinweg ein breites Bandeau[4]) aus der erhobenen Rechten herabwallen und bildet so auf beiden Seiten den Abschluss der ganzen Darstellung. Dazwischen wogt von einem zum anderen Ende der Tafel ein wildes Kampfgetümmel. Eine von links her heransprengende Reiter-

---

[1]) Vas. ed. Milanesi II, 423.

[2]) Münz a. a. O. Inventar von 1492, S. 84.

[3]) Abgebildet bei Heiss loc. cit. und Semrau p. 191. Photographirt von Brogi No. 3486 und Alinari 2629 Florenz. Beschrieben ausser an den angegebenen Stellen auch von Wickhoff, Tschudi, Frimmel u. a.

[4]) Dütschke: Antike Bildwerke in Oberitalien I, n. 60 hat hierin fälschlich Spuren einer Halle gefunden.

schaar, welche durch ihre Rüstungen im Gegensatz zu ihren nackten barbarischen Feinden als Römer charakterisirt sind, dringt mit wildem Ungestüm auf die dem Unterliegen nahen Gegner ein, deren Rosse schon gestürzt sind. Das Relief schildert nun den Moment, da die unterliegenden Barbaren sich noch einmal mit dem aufflackernden Muth der Verzweiflung gegen die römischen Reiter erheben. Der Ausgang des Kampfes ist nicht zweifelhaft und wird überdies noch durch die Victorien angedeutet, welche zu beiden Seiten des Reliefs barbarischen Kriegern den Fuss auf den Nacken setzen.

Neben der Victoria links steht eine nackte weibliche Gestalt, welche die linke Hand wie beschwörend auf die Brust legt und zu einem ihr entsprechend postirten Manne auf der anderen Seite des Reliefs hinüberblickt, der grollend den Blick erwidert.

Diese beiden Gestalten, welche gewissermaassen aus der Komposition herausfallen, haben Wickhoff[1]) auf den Gedanken gebracht, sie seien der Anlass zur Schlacht, und demzufolge erblickt er in unserem Relief eine „Darstellung der Kämpfe um Helena vor Ilios, zumal dem mediceischen Kreise, für den das Relief ja entstanden ist, die Kämpfe um Troja vertraut waren; denn Politian, der Freund und Hausgenosse Lorenzos, hatte die Ilias vom zweiten Gesange an zu übertragen versucht.“ [2])

Obwohl also Wickhoff die Scene für ein Werk der frei schaffenden Phantasie des Künstlers hielt, so ist ihm doch nicht entgangen, dass Bertoldo in der Gesammtkomposition und in den Details auf Schlacht-

---

[1]) Er nennt sie Helena und Hektor.

[2]) Wickhoff a. a. O. p. 415 f.

darstellungen antiker Sarcophage zurückgeht. Die Victorien mit den gefesselten Sclaven zu ihren Füssen entsprächen den Figuren, wie sie auf Sarcophagen als Eckmotive häufig Verwendung gefunden hätten.[1]) Die Frau links sei dem Schema der knidischen Venus nachgebildet und die ihr entsprechende Gestalt des Mannes rechts habe ihr Motiv der Figur eines gefesselten Barbaren der Antike entlehnt.[2])

Was Wickhoff nur ahnte, sind wir jetzt in der Lage zu beweisen. C. Robert[3]) nämlich hat in einem Sarcophag des Camposanto zu Pisa[4]) die Vorlage entdeckt, welche Bertoldo in seinem Relief nachgebildet hat.

Dieser Sarcophag zeigt an seiner Vorderseite die Darstellung einer Schlacht, welche, obwohl stark beschädigt,[5]) doch noch in Gesammtkomposition und in

---

1) Wickhoff verweist auf folgendes Werk als ev. Vorbild: Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom. Leipzig 1880—81. II, No. 3331. Abgebildet in der Galleria Giustiniana, II, Taf. 134.

2) Wickhoff findet das Motiv wieder in Matz-Duhn II, No. 3319 und 3330. Abgebildet Gall. Giust. II, Tafel 72. Dütschke II, No. 7, 69 und 70. Clarac 2161 K, 2162 E, 2161 B, 2161 F.

3) Die Beobachtung Roberts hat zuerst v. Tschudi in Meyers allgemeinem Künstler-Lexikon II, 720 publizirt.

4) Vgl. Dütschke I, No. 60. — Der Sarkophag ist 2,37 m breit und 1,01 m hoch. Abgebildet bei Lasinio, Tafel 112 und 113 und Revue archéol. Jahrgang 1889. XIII, p. 325.

5) Dütschke a.a.O. macht bei der Beschreibung des Sarkophags, den er in die beste römische (vielleicht Trojanische) Zeit setzt, folgende Bemerkung: Griech. Marmor. Der Sarkophag hat ausserordentlich gelitten. Das Hochrelief, womit die Vorderseite geschmückt ist, nur noch fragmentarisch erhalten. In der Mitte ein grosses Stück herausgeschlagen. Das wenige Uebriggebliebene ist jedoch meist vortrefflich erhalten, so dass nur an gewaltsame Zerstörung durch menschliche Hand zu denken

den Einzelheiten die Abhängigkeit des Bertoldoreliefs erkennen lässt. Denn hier wie dort spielt sich zwischen den flankirenden Gestalten der Victorien das Kampfgetümmel ab. In drei über einander geordneten Figurenreihen, die gegenseitig nicht perspectivisch abgewogen, sondern in fast gleichem Hochrelief behandelt sind, stürmen Römer und Barbaren gegen einander an. Doch hat der antike Künstler zur Charakterisirung der streitenden Parteien mehr gethan als Bertoldo. Denn obwohl in der Mitte des Sarcophags ein grosses Stück herausgeschlagen ist und auch die erhaltenen Figuren im Einzelnen stark beschädigt sind, so lässt sich doch an der Rüstung der siegreichen Reiter, welche zumeist aus Beinschienen, kurzem Chiton, Brustpanzer und Helm besteht, erkennen, dass Römer gemeint sind, wogegen die unterliegenden Krieger durch Hosen, Mäntel und Mützen als Gallier,[1]) jedenfalls aber als Barbaren sich ausweisen.

Interessant aber und nöthig ist der Vergleich beider Reliefs deshalb, weil wir in den bisher behandelten Arbeiten Bertoldos stets antike Vorlagen vermuthet haben, ohne sie allerdings stricte nachweisen zu können, und weil wir hier zum ersten Mal beobachten können, dass er in der That solche Vorlagen benutzt hat und wie er dabei verfahren ist. Abgesehen davon, dass er die gesammte Fläche seines Reliefs auf weniger als ein Viertel[2]) des Originals reduzirt hat, ist Bertoldo

---

ist. Der Sarkophag stand früher in S. Zenone. — Besprochen: Morrona: P. i. II, p. 306. Hierauf folgt die detaillirte Beschreibung.

[1]) Reinach nennt sie Dacier. Revue archéol. 1889. XIII. p. 326, n. 2.

[2]) Hier noch einmal die Maasse des Sarkophags (h. 1,01, br. 2,37) und des Bertoldoreliefs (h. 0,43, br. 0,99).

auch im Detail von der Vorlage vielfach abgewichen.[1]) Während die Gestalten auf dem pisaner Sarcophag sämmtlich bekleidet sind, hat unser Künstler die einzelnen Streiter entweder ganz nackt dargestellt, oder aber sich darauf beschränkt, ihnen einen Leibschurz und einen im Winde flatternden Chiton, der also den ganzen Oberkörper unbedeckt lässt, umzuhängen. Die Lanzen und Schwerter der Krieger hat Bertoldo in Keulen verwandelt und einige zerstreut am Boden umherliegende Schilde hat er überhaupt fortgelassen. Ja, er hat sogar einige Figuren der Komposition gänzlich beseitigt, um sie durch andere zu ersetzen. Doch gestattet der Zustand des Sarcophagreliefs nicht, den Vergleich bis ins Kleinste durchzuführen. Am deutlichsten bekunden noch die Victorien zu beiden Seiten des Reliefs die Freiheit, mit welcher Bertoldo seine Vorlage behandelt hat.

Die linke derselben trägt z. B. auf dem pisaner Sarcophag einen langen gegürteten Chiton mit Ueberschlag, aus welchem nur das Bein vom Schenkel ab hervorsieht. Bertoldo nun hat dieses Motiv zwar beibehalten, umhüllt seine Gestalt aber mit einem florartig-dünnen Gewande, welches Arme und Brüste ganz frei und die übrigen Körpertheile duchscheinen lässt, als seien sie unbedeckt. Denn das Gewand schmiegt sich, als wenn es nass wäre, theils prall, theils in zahlreichen dünnen Falten um den Körper, wie es bei antiken Meergottheiten bisweilen gebildet ist. Ein Gleiches gilt von der Victoria rechts und von der Frau, die Wickhoff als Helena bezeichnet; auch sie ist auf dem Bertoldorelief bis auf einen schmalen Ge-

---

[1]) Schon Semrau hat auf diese Einzelheiten aufmerksam gemacht.

wandstreifen nackt, wogegen der Sarcophag sie völlig bekleidet erscheinen lässt.

In der Komposition ist Bertoldo zwar insofern von seiner Vorlage abhängig, als er die einzelnen Reihen der Streiter nach dem Vorgange der Antike über einander gruppirt und nicht perspectivisch hinter einander, wie Ghiberti und Donatello es thun, aber er weiss doch gleichzeitig durch den kleineren Maassstab und die oben angedeuteten Veränderungen seines Reliefs die einzelnen Gruppen fester an einander zu fügen, so dass sich trotz des wilden Hin und Her die Parteien der Sieger und Besiegten deutlich scheiden. Letztere, welche theils todt am Boden oder verwundet auf ihren Rossen liegen, theils noch gegen die heranwetternden Römer sich vertheidigen, um von deren Pferden nicht niedergeritten zu werden, bilden die untere Reihe des figurenreichen Reliefs. Darüber braust in zwei weiteren Reihen die Schaar der römischen Reiter hinweg, unter denen, die Mitte der ganzen Darstellung einnehmend, ein bärtiger Mann auffällt, welcher durch die Adlerflügel am Helm und durch das ihm als Schurz dienende Löwenfell vor den anderen wohl als Führer der Reiter hervorstechen soll. Er befindet sich über einer Gruppe von drei Barbaren, deren einer schon todt auf seinem Rosse kauert, deren zweiter soeben stürzt, indem er sich dabei an seinen Nachbar zur Rechten klammert, wogegen dieser dritte, dem der Angriff des römischen Führers gilt, sich mit der rechten Hand auf den Hals seines unter ihm liegenden Rosses stützt; gleichzeitig erhebt er die Linke abwehrend gegen die Vorderbeine des anstürmenden Pferdes. Doch nützt ihm diese Parade nichts; denn noch ein zweiter Römer, rechts von dem Anführer, schlägt auf ihn ein. Dieser

wiederum wird seinerseits von einem anderen Barbaren angefallen.

Unmöglich das bunte Durcheinander zu beschreiben; nur der beiden herrlichen Galliergestalten sei noch gedacht, welche, die eine von vorn, die andere vom Rücken gesehen, links von dem römischen Feldherrn mit gespreizten Beinen dastehen, indem sie mit der Keule zum Schlage ausholen und zugleich mit dem Schilde den eigenen Körper zu decken versuchen. Unter den römischen Reitern fällt namentlich noch die Gestalt eines Kriegers in der Mitte der obersten Reihe auf, der sich, während sein Pferd nach rechts stürmt, umwendet und zum Wurf gegen einen entfernt von ihm kämpfenden Gallier ausholt. Stylistisch schliesst sich das Werk auf das Engste der Bellerophongruppe an. Derselbe Typus der Rosse mit dem kleinen Kopf und dem gedrungenen Hals, dessen Hautfalten schon dort uns als unnatürlich auffielen. Der Bug, meist unförmig breit, zeigt das übertriebene Bestreben, die Muskulatur möglichst herauszuarbeiten. Dasselbe fällt an den Gestalten der einzelnen Krieger auf. Aber während diese Manier Bertoldos sich am Körper Bellerophons noch in bescheidenen Grenzen hielt, ist sie hier bis zu einem gegen die Natur verstossenden Grade gesteigert. Die Muskeln und Sehnen treten als Zeichen äusserster körperlicher Anstrengung übermässig selbst bei solchen Gestalten hervor, die sich im Zustande absolutester Ruhe befinden.[1]) Ein Beweis, dass Bertoldo in der anatomischen Behandlung des menschlichen Körpers von konventioneller Mache nicht frei ist. Die Rippen

---

[1]) Z. B. bei der von Wickhoff als Hektor bezeichneten Gestalt.

und der Rippenschluss, die Arm- und Beinmuskeln sind meist durch polsterartige Wulste wie am Körper Bellerophons gegeben. Wie bei jenem stehen auch hier die kleinen Köpfe zu den schlanken Leibern in keinem rechten Verhältniss. Die Köpfe selber sind der antiken Vorlage nachgebildet und zeigen gleich dem Bellerophons eine gerade Nase und eine niedrige, von dem krausen Haar etwas verdeckte Stirn. Die kleinen Mätzchen in der Behandlung des Gewandes, welches zwar nicht immer motivirt, aber stets malerisch im Winde flattert, beobachtet man auch hier.

Technisch bringt das Relief nichts Neues; denn die übergrosse Glätte, die saubere Stichelführung und die für den Guss wohlberechnete Modellirung ist ja von der Bellerophongruppe her schon bekannt.

Kein Zweifel, dass wir es hier mit einem echten Werke Bertoldos und unter den erhaltenen offenbar mit seinem grössten und schönsten zu thun haben; wahrscheinlich ist man sogar im Recht, wenn man das Relief mit der von Vasari erwähnten Reiterschlacht identificirt. Dasselbe bestätigt unsere schon oben ausgesprochene Vermuthung, dass Bertoldo mit gleicher Geschicklichkeit das Hoch- wie Flachrelief zu meistern verstanden habe. Auch die Reiterschlacht gehört jener Epoche des Künstlers an, da er bereits zu den Medici in Beziehungen stand.

Mit Unrecht wird in der berliner Sammlung[1]) ein

---

[1]) Nach Bode und v. Tschudis Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, Berlin 1888 4°, No. 708, Tafel 36 ist das Relief die Rückseite einer nur im Probeguss bekannten Medaille des Herzogs Federigo von Urbino (bei Sir Charles Robinson). Erworben 1880 in Florenz, Sammlung Bardini, 17. Molinier-Les Plaquettes, No. 495. Robinson hat das Relief dem Bertoldo zugeschrieben.

vergoldetes Bronzerelief unserem Meister zugeschrieben; oben und unten zwiebelförmig ausgeschnitten schildert dasselbe bei einer Höhe von 95 und einer Breite von 94 mm, wie Bellerophon, nackt auf einem Pferde reitend, mit der Rechten seinen Speer der vor ihm liegenden Chimära in den Rachen jagt. Um dem Stoss mehr Kraft zu verleihen, hat Bellerophon sich vorn über die Mähne des Pferdes gelehnt, dessen Hals er mit der Linken umklammert. Unter der Darstellung befindet sich die Inschrift CHIMERA.

Allerdings zeigt das Relief manchen Zug, den wir an echten Werken Bertoldos schon fanden; die übermässig hervortretenden Muskeln und das flache Relief, der langgestreckte Körper Bellerophons mit dem kleinen Kopf sind in der That Styleigenthümlichkeiten Bertoldos. Aber wir vermissen dessen saubere Ciselirung, welche namentlich durch Umziehen der Ränder eine scharfe Silhouette herausarbeitete. Auch ist der Typus des Rosses ein anderer. Vielleicht hat man sich durch den Stoff der Darstellung verleiten lassen, in Bertoldo den Urheber des Reliefs zu suchen.

Ebenso wenig kann man diesen als Schöpfer der Bronzeplakette[1]) anerkennen, welche, ein Besitz des South-Kensington-Museums eine Götterversammlung darstellt. Dieses Relief, das 24,5 cm breit und 18 cm hoch ist, erzählt, wie Venus mit dem kleinen Amor den am Amboss beschäftigten Vulkan in seiner Werkstatt aufsucht. Andere Gottheiten, wie Mercur und

[1]) Eine galvanoplastische Nachbildung derselben befindet sich im Berl. Mus., cf. Bode und v. Tschudi, No. 798. Siehe auch Semrau, p. 214, Anmk. 2, welcher darauf hinweist, dass die gleiche Darstellung auf Carpaccios „Rückkehr der Gesandten" (Ursulalegende) als Wandschmuck des Palastes im Hintergrund sich wiederfindet.

Minerva, wohnen dem Vorgange bei. Die technische Behandlung des Reliefs ist so roh, so wenig zierlich, dass man sich wundern muss, wie man dieses Werk mit Bertoldos Namen hat bezeichnen können.

Gewisse Eigenthümlichkeiten,[1]) die man in diesem und anderen Werken[2]) vorfindet und die Verwandtschaft mit Bertoldos Styl zeigen, erklären sich daraus, dass auch der Schöpfer dieser Plaketten nach antiken Vorlagen arbeitete. Aber es lässt sich in ihnen keins der stylistischen Specimina entdecken, welche für Bertoldo so charakteristisch sind. Man hat es wohl hier mit Arbeiten aus oberitalienischen Werkstätten zu thun.

Die bisher besprochenen Darstellungen unseres Künstlers behandeln insgesammt antike Stoffe oder, wie die Medaillen z. B., moderne Gegenstände in antikisirendem Gewande. Nur die oben citirte Notiz, dass dem Bertoldo jene beiden Reliefs für das Camposanto zu Padua ursprünglich übertragen worden waren, scheint eine Andeutung zu enthalten, dass er sich auch mit Darstellung biblischer Scenen befasst hat. Eine Bestätigung erfährt diese Annahme vielleicht durch ein Flachrelief in Bronze,[3]) welches (61,5 cm im

---

[1]) Semrau p. 215 macht im Einzelnen darauf aufmerksam.

[2]) Semrau nennt ein Thonrelief im Berl. Mus. mit einer bacchischen Scene (Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsmmlg., XI. Amtl. Bericht, p. 2) und mehrere Plaketten mit antikisirenden Darstellungen, welche Molinier: Les plaquettes II, p. 95 dem Meister der Orpheussage zuweist.

[3]) Früher dem Donatello, Antonio Pollajuolo oder Agostino di Duccio zugeschrieben, ist es von Tschudi (Donatello e la critica moderna, p. 29) zuerst als ein Werk Bertoldos erkannt worden. Abgebildet und beschrieben bei Semrau p. 207 f. Vgl. auch die Photographie von Alinari, No. 3509.

Quadrat) dem Museo nazionale zu Florenz angehört und zwischen den beiden Schächern Christus am Kreuze darstellt. Auch dieses Relief gehörte früher zu den Sammlungen der Medici und wird im Inventar von 1492 mit folgenden Worten erwähnt: „Una storietta di bronzo di br. 1. per ogni verso, entrovi uno Christo crucifixo in mezzo di due ladroni con otto fighure a piè.“

Vier Löcher an der Rückseite der Tafel deuten an, dass auch dieses Relief ähnlich dem der Reiterschlacht als Wandschmuck zum Aufhängen bestimmt war.[2])

Nach Art eines Altargemäldes[3]) ist das Ganze arrangirt. Um den Fuss des Kreuzes sind acht Figuren versammelt, den todten Christus zu beklagen. Unter ihnen sind der Evangelist Johannes, Maria, der heilige Franciscus und Hieronymus deutlich erkennbar. Mit lebhaften Geberden der Trauer blicken alle händeringend und sich das Haar raufend zum Leichnam Christi empor. Aber der Ausdruck des Schmerzes wird rein äusserlich durch Anwendung pathetischer Gesten erreicht; in dieser Beziehung erinnert das Werk an die paduaner Reliefs Donatellos. Doch verleiht Bertoldo der Darstellung seinem Charakter gemäss einen Zug süsslicher, eleganter Zierlichkeit, welche wir an Werken Donatellos vergeblich suchen werden. Hervorgerufen wird dieser Eindruck nicht nur durch die peinliche Ciselirung, sondern namentlich durch die

---

[1]) Cf. Müntz a. a. O. p. 85. Es scheint identisch zu sein mit dem von Vasari II 417 erwähnten, dem Donatello zugeschriebenen Relief.

[2]) Der Holzrahmen, welcher das Relief jetzt umgiebt, ist jüngeren Datums.

[3]) Semrau erinnert an solche Peruginos.

für diesen Stoff nicht recht passenden antikisirenden Frauengestalten. Wie die Victorien des Reiterkampfreliefs sind auch hier die Klageweiber und Maria mit dem an der Seite offenen Chitone bekleidet, der die Körperformen zum Theil sehen, zum Theil wie unbekleidet durch den florartigen Stoff hindurchschimmern lässt. Das lang herabwallende Haar der Weiber ist von jener strähnenartig-leicht gewellten Form, welche wir auf dem Kampfrelief und an der Bellerophongruppe beobachten konnten. In der Behandlung des Nackten zeigt sich namentlich bei den männlichen Gestalten neben der dem Bertoldo eigenen Glätte wieder die utrirte Ausarbeitung der Unterleibsmuskulatur und des Brustkorbes. In gleicher Weise treten die Sehnen an Armen und Beinen übermässig hervor. Auch für das unmotivirte Flattern des Gewandes und der Haare, sowie für die malerische Andeutung der Wolken sind Analogien in früheren Werken gegeben.

So kann selbst diese Darstellung eines religiösen Stoffes, wenn sie in der That eine Arbeit Bertoldos ist, als Beweis dafür gelten, wie sehr unser Künstler die antiken Formen sich zu eigen gemacht hatte und wie er auch in solchen Darstellungen nicht über den Rahmen eines zierlichen Dekorationsstückes hinausgegangen ist. Während dieses Relief gleich dem Reiterkampf und den sicher beglaubigten Werken Bertoldos aber sein unzweifelhaftes Kompositionstalent kund thut, zeigt eine zweite Plakette mit der Beweinung Christi[1]) ein so wirres Durcheinander von Personen und Gewandmotiven, dass ich Semrau nicht zu

---

[1]) Exemplare derselben im Mus. nazionale zu Florenz und in Louvre. Abgebildet bei Semrau, p. 209.

folgen wage, der auch hierin eine Arbeit Bertoldos erblickt. Die hässlichen Typen der klagenden Frauen, die monotone Faltengebung der Gewänder und die unelegant flatternden Haare der Weiber verrathen einen anderen Meister und weisen vielleicht auf Agostino di Duccio[1]) hin. Auch die Flüchtigkeit der Modellirung, die mangelnde Glätte und das Fehlen der prononcirt-anatomischen Körperbehandlung sprechen gegen Bertoldo. Semrau hat[2]) aus der Aehnlichkeit gewisser Motive dieser Plakette mit dem Beweinungsrelief der rechten Kanzel in S. Lorenzo bis zu einem gewissen Grade die Antheilnahme Bertoldos an diesem Werke folgern wollen; mit der Zurückweisung der Plakette ist natürlich auch die aus derselben gezogene Folgerung für uns hinfällig.

Auch die Grablegung und Beweinung, zwei Bronzereliefs vom Tabernakel in Venedig, welche Molinier[3]) als Werke Bertoldos aufzählt, zeigen keine Verwandtschaft mit den beglaubigten Werken des Meisters; sie sind vielmehr, wie schon Semrau[4]) richtig erkannt hat, mit Eigenthümlichkeiten behaftet, die etwa dem Style eines Andrea Riccio entsprechen könnten.

Ein kleiner Hieronymus in der Sammlung des Herrn v. Beckerath zu Berlin[5]) mag wohl einen der paduaner Schüler Donatellos, nicht aber den Bertoldo zum Urheber haben.

---

[1]) Auch Molinier: Les plaquettes No. 83, giebt Agostino di Duccio als Urheber dieses und des vorigen Reliefs an.

[2]) a. a. O., p. 135 und 210.

[3]) Les plaquettes unter No. 85 und 86. — Vgl. auch Meyers Künstler-Lex. III 720.

[4]) a. a. O., p. 210.

[5]) Erwähnt von Tschudi: Allgem. Künstler-Lex. III 720.

Ebenso wenig können wir die drei Reliefs, welche in der Sammlung Dreyfuss[1]) unter Bertoldos Namen gehen, als echte Werke des Künstlers anerkennen. Eug. Piot,[2]) der sie in der Gazette des beaux arts erwähnt, meint, das grösste derselben mit einer Darstellung des h. Hieronymus in der Wüste stamme aus der S. Lorenzo-Basilika, „wo, wie man wisse, Donatello und Bertoldo gemeinsam gearbeitet hätten.“ Es ist schade, dass er die Quelle zu nennen unterlässt, aus der sein Wissen stammt; eine solche Mittheilung würde unsere Kenntniss über Bertoldo vielleicht wesentlich bereichert haben.

Auch Milanesi[3]) bleibt den Beweis schuldig für die in seinem Vasaricommentar gemachte Bemerkung, wonach Bertoldo im Jahre 1485 für den florentiner Dom zwei Holzputten gearbeitet habe.

Ob schliesslich der „centauro di Bertoldo“, welchen das Inventar der Medici von 1492[4]) nennt, eine Freiskulptur nach Art der Bellerophongruppe gewesen ist oder ob er ein Flachrelief im Style der behandelten Plaketten war, lässt sich nicht mehr ermitteln, da das Werk verschollen ist und im Inventar nähere Angaben fehlen.

Fassen wir nunmehr die Ergebnisse unserer Untersuchung zusammen, um uns ein Urtheil zu bilden über Bertoldos muthmasslichen Lehrgang und sein Verhältniss zu Donatello, so spricht Alles gegen die

---

[1]) Ebendort: Der heilige Hieronymus vor einem Krucifix in der Einöde betend. Ferner zwei Tondi mit den Halbfiguren des heiligen Sebastian und Johannes Baptista.

[2]) Gazette des beaux arts 1878, p. 588.

[3]) Vasari ed. Milanesi.

[4]) Müntz a. a. O., p. 86.

Angabe der Quellen, dass unser Künstler ein Schüler Donatellos im eigentlichen Sinne des Wortes gewesen sein könnte.

Im Gegensatze zu Donatello, welcher die traditionellen Formen durchbricht, um an ihre Stelle seine eigene Individualität zu setzen, ist Bertoldo ein nachahmender Künstler, der in allen seinen Werken auf der Antike beruht. Wenn auch Donatello die Denkmäler der klassischen Kunst verehrte, so hat er ihnen doch nie seine Formen entlehnt, sondern sie bewundert als Werke, die er auf seine Art zu erreichen trachtete; und da für das Quattrocento Natur und Antike identische Begriffe sind, so versuchte er seinem Ziele durch engsten Anschluss an Erstere nahe zu kommen.

Von diesem Bestreben ist in den Werken Bertoldos nur wenig zu finden, und gegenüber dem Schaffen des Lehrers bezeichnet die Thätigkeit des Schülers in dieser Beziehung einen Rückschritt. Den individuellen Pferdetypus, welchen Donatello in seinem Gattamelataross geschaffen, giebt Bertoldo zu Gunsten antiker Formen wieder auf, und wo er nach der Natur arbeiten muss, wie im Porträt, erscheint er matt und kraftlos.

Dieser Gegensatz ist um so auffälliger, als nachahmende Talente gewöhnlich den Charakter der Schule am meisten zu wahren pflegen, und kann unmöglich beseitigt werden durch die Erklärung, dass Bertoldo erst nach dem Tode des Lehrers eine solche Wandlung seines Styls durchgemacht habe. Denn damals war er bereits 50 Jahre alt, mindestens.

Abgesehen aber von diesem allgemeinen und grundlegenden Unterschied im Style beider Meister kommt eine Fülle einzelner Momente hinzu, welche die Annahme ganz unmöglich machen, dass Bertoldo

bei Donatello gelernt habe. Alle Werke unseres Künstlers, beglaubigte wie angebliche, sind Bronzegüsse und verrathen, wie wir sahen, intimste Bekanntschaft mit der Gusstechnik. Wie wenig aber gerade Donatello mit derselben vertraut gewesen ist, tritt immer deutlicher zu Tage, je mehr Aufklärung seine Beziehungen zu Michelozzo erfahren. Der grosse Kreis von Bronzeplastikern, welcher sich um Donatello bildete, geht sicher nur stylistisch, nicht aber technisch auf seine Person zurück. Denn während Donatello aus Unkenntniss der Gusstechnik meist im flachsten Relief arbeitet, beherrschen jene Meister ganz wie Bertoldo in gleicher Weise das Hoch- wie Flachrelief. Technisch haben die Arbeiten Donatellos und Bertoldos nur einen gemeinsamen Zug: die grosse Glätte und überaus sorgfältige Ciselirung. Während wir dieselbe aber bei einem Medailleur als etwas Selbstverständliches empfinden, muss sie uns an den monumentalen Werken Donatellos um so mehr auffallen, als dieser Künstler in seinen Werken auf die grosse Gesammtwirkung, nicht aber auf kleinliche Ausarbeitung der Einzelheiten sonst sein Augenmerk richtet. Gewiss hat Donatello die untergeordnete Arbeit des Ciselirens von seinen zahlreichen Gehilfen besorgen lassen, in deren Mitte wohl auch Bertoldo thätig war.

Zu diesen technischen Unterschieden gesellen sich mancherlei Gegensätze stylistischer Art. Abgesehen davon, dass Bertoldo die einzelnen Figuren des Reliefs z. Th. wie eine Freiskulptur herausarbeitet, was man an Werken Donatellos nie beobachten wird, hat er auch nichts von dem malerischen Charakter, der die Reliefs Donatellos auszeichnet. Während diese, meist in mehrere Gründe zerlegt, nach Art grosser Bronze-

gemälde das Hintereinander im Raume darstellen, betont der Reliefstyl Bertoldos in engster Abhängigkeit von der Antike das räumliche Nebeneinander, und nur die wenigen, oben erwähnten Facta lassen in dieser Hinsicht auf eine ganz geringe Beeinflussung durch Donatello schliessen.

Die Kompositionen Bertoldos, meist durch seine antiken Vorlagen gegeben, sind schlicht und einfach und lassen selbst in figurenreichen Scenen an Klarheit nichts zu wünschen, wogegen die Reliefdarstellungen Donatellos, oft überladen, ein krauses Durcheinander hässlicher Gestalten geben.

Auch in der Behandlung des Nackten und der Gewandung sind beide Meister Gegensätze. Während Donatello die Formen der Natur selbst in ihren unschönen Erscheinungen und da mit besonderer Vorliebe nachahmt, hat Bertoldo seine Formensprache an den Werken der Antike gebildet. Indem er mit den antiken Typen einzelne dem Donatello entlehnte naturalistische Züge verbindet, schafft er sich für die anatomische Behandlung des menschlichen Körpers eine Schablone, die effektvoll, doch nicht überzeugend wirkt. Immer aber bleibt er frei von jenem krassen Realismus, auf welchem gerade die Bedeutung Donatellos beruht. Während wir ferner von Donatello gänzlich nackte Statuen nur in geringer Zahl besitzen, ist uns an Bertoldo gerade sein Bestreben aufgefallen, die Körperformen so viel als möglich zu enthüllen, selbst da, wo er durch die Vorlage nicht dazu veranlasst war.

Auch die Vorliebe, mit welcher Bertoldo sich der Darstellung allegorischer Scenen widmet, ist eine Eigenthümlichkeit, die Donatello in so hohem Grade nicht besitzt.

Das Alles lässt die Annahme gerechtfertigt erscheinen, dass Bertoldo aus einem anderen Atelier als dem Donatellos hervorgegangen sei. Die genaue Bekanntschaft mit der Gusstechnik, der enge Anschluss an die Antike, die saubere Ciselirung und der geringe Umfang seiner Arbeiten lassen Bertoldo als Schüler eines Goldschmieds oder Bronzetechnikers erscheinen, der in der Richtung eines Ghiberti oder Michelozzo thätig war. Ich selbst wäre um so mehr geneigt, den letzteren für seinen Lehrer zu halten, als ich die Hand Bertoldos in den Medaillons des Palazzo Riccardi zu erkennen glaube, den ja Michelozzo für die Medici erbaut hat. Durch ihn könnte dann auch seine Bekanntschaft mit Donatello vermittelt sein; und die umfangreiche Thätigkeit, welche diese beiden Meister auf dem Gebiete des Bronzegusses entfalteten und welche sie zwang, dauernd eine Reihe geschickter Ciseleure zu beschäftigen, würde uns erklären, warum alle Werke Bertoldos seinem Alter angehören und weshalb wir vergeblich nach Spuren seiner Art in Donatellos Arbeiten suchen. Die ausschliesslich handwerksmässige Verwendung Bertoldos als Ciseleur würde auch verständlich machen, wie er vom Style seines angeblichen Lehrers so gänzlich unbeeinflusst bleiben konnte.

Nehmen wir an, Bertoldo wäre um das Jahr 1410 etwa geboren, so konnte er 1425 seine Lehrzeit bereits abgeschlossen haben, d. h. zu der Zeit, da Donatello und Michelozzo in gemeinsamer Thätigkeit eine Reihe umfangreicher Bronzewerke zu schaffen beginnen.[1]) Das Bronzerelief für den Taufbrunnen zu

[1]) Semper: Regesten zum Leben Donatellos. Frey: Commentar zum Leben Donatellos und Michelozzos im Codice Magliabechiano.

Siena, eine Büste des h. Rossore für das Ognisanti-kloster, die Grabmäler für Johann XXIII., Rinaldo Brancacci und Bartolommeo Aragazzi, sowie die Kanzel in Prato erforderten sicher die Mitwirkung einer ganzen Anzahl von Gehülfen und würden, wenn Bertoldo unter ihnen sich befunden haben sollte, bis zum Jahre 1433 etwa den Künstler mit in Anspruch genommen haben.[1])

In die Zeit zwischen 1430–1440 fällt dann die Erbauung des Palazzo Riccardi und wahrscheinlich auch die Entstehung der acht Medaillons, welche vom Architekten doch wohl schon intendirt gewesen sind, als er die Pläne des Palastes schuf. Gleichgültig, ob die Ausführung derselben dem Erbauer oder dem Atelier Donatellos übertragen worden ist, in beiden Fällen würde nach unserer Annahme eine Betheiligung Bertoldos nicht ausgeschlossen sein. Es kann hiergegen auch nicht geltend gemacht werden, dass wir andere Marmorwerke Bertoldos nicht kennen, und dass derselbe nur Bronzetechniker gewesen sei; denn die Jugendarbeiten Michelangelos sind sämmtlich Marmorwerke, und Bertoldo war sein Lehrer. Mithin dürfte er von der Behandlung des Marmors etwas verstanden haben. Ob diese Fertigkeit Bertoldos vielleicht dadurch ihre Erklärung findet, dass er gelegentlich von Donatello auch als Steinmetz beschäftigt wurde, bleibe dahingestellt.

Auch die Rohheit jener Medaillons, welche nicht gestattet, in ihnen ein Werk Donatellos zu erblicken, könnte eher für als gegen Bertoldo sprechen; denn

---

[1]) Semper: Regesten zum Leben Donatellos. Frey: Commentar zum Leben Donatellos und Michelozzos im Codice Magliabechiano.

bei einem Meister, der nur im Kleinen zu arbeiten gewohnt ist und der winzige Vorlagen ins Kolossale vergrössern soll, ist es nur zu natürlich, dass er sich in den Verhältnissen irrt.

Dazu kommt, dass die Medaillons z. Th. in ziemlich starkem Hochrelief gehalten und sämmtlich antiken Vorlagen nachgebildet sind, zwei Züge, die ebenfalls für Bertoldo, nicht aber für Donatello charakteristisch sind. Und obwohl Marmorarbeiten, zeigen diese Tondi doch Eigenthümlichkeiten, welche der Arbeitsweise des Ciseleurs entsprechen. Als Werke eines Anfängers kennzeichnen sie sich übrigens noch dadurch, dass alle zwar denselben Styl, innerhalb desselben aber eine Entwicklung zu grösserer Vollendung verrathen. Man kann sie vielleicht in drei Gruppen scheiden; der ersten[1]) würden jene drei Medaillons angehören, auf welchen dargestellt ist, wie Bacchus und sein Gefolge Ariadne auf Naxos antrifft,[2]) wie Dädalus seinem Sohne Icarus die Flügel anschnallt[3]) und wie ein gefesselter Barbar durch einen Krieger dem Feldherrn vorgeführt wird.[4])

Verhältnissmässig roh erinnern sie doch in mancher Beziehung an Bertoldo. Das starke Hervortreten der

---

1) Von einer Beschreibung der Medaillons sehe ich, da dieselben allgemein bekannt sind, ab. Die Zusammenstellung derselben und ihrer Vorlagen entnehme ich Wickhoff a. a. O.

2) Photographie von Brogi, Florenz, No. 4718. Die nachgebildete Gemme bringt Lipperts Dactyliotheca No. 383 u. 384.

3) Brogi No. 4716. Müntz deutet die Scene als Orakel. Eine Gemme mit ähnlicher Darstellung bringt Tassie: A descriptive catalogue of anc. and modern gems. London 1791. No. 3737.

4) Brogi 4720. Wickhoff a. a. O. erblickt die Vorlage hierzu in der Schmalseite eines antiken Sarkophags des Palozzo Riccardi. Vgl. Dütschke III, 105.

Konturen, die kleinliche Ausarbeitung der Einzelheiten und die Glätte der Politur haben alle Werke Bertoldos. Wie mit dem Ciseleurstichel ausgezogen erscheint das meist strähnig gebildete Haar der Frauen und die Barthaare der Männer. Das Kopfhaar derselben ist stets in kurzen massigen Locken gebildet. Für Bertoldo würde auch der Versuch sprechen, die Körper möglichst unbekleidet zu geben oder aber die Formen durch die dünnen Hüllen hervortreten zu lassen. Nicht so manirirt wie in späteren Werken ist hier der menschliche Körper gebildet; doch kann das an der Technik liegen, welche dem Künstler noch nicht recht geläufig war. Ausserdem gestattet der weiche Thon eine detaillirtere Ausführung als der harte Marmor und der fertige Guss erlaubt überdies noch durch die Ciselirung dem Werke die letzte Feile angedeihen zu lassen. Diese Möglichkeiten fehlten hier.

Einen Fortschritt in technischer und stylistischer Beziehung gegenüber dieser ersten Gruppe bezeichnen die Medaillons mit dem Triumphzuge des Bacchus und der Ariadne[1]) und mit der Zusammenkunft zwischen Athene und Odysseus.[2]) Die erste dieser Darstellungen enthält sogar Motive, welche Bertoldo später wieder angeschlagen hat. Denn das Schieben des Wagens durch einen kleinen Eros kehrt auf dem Revers der Sanuto-Medaille wieder. Die dem Wagen vorauslaufenden weiblichen Gestalten, welche denselben ziehen, sind mit jenem seitlich geknöpften Chitone

---

[1]) Brogi No. 4717. Von Müntz als Triumph Amors betitelt. Tassie No. 3116.

[2]) Brogi No. 4715. Müntz nennt die Darstellung Neptun und Athene, andere erblicken in ihr Hercules bei den Hesperiden.

bekleidet, den auch die Victorien des Kampfreliefs tragen. Auffallend ist das Geschick, mit welchem diese beiden Scenen in das Tondo hineinkomponirt sind.

Die schönsten Medaillons aber sind jene drei, die nicht eine grössere Scene, sondern nur eine einzige Hauptfigur aufweisen: ein Faun mit dem kleinen Bacchusknaben auf der Schulter,[1]) ein Centaur,[2]) und Diomedes mit dem Palladium.[3])

In ihnen treten auch stylistische Eigenthümlichkeiten Bertoldos schon deutlicher zu Tage. Die schlanken Körper mit dem kleinen Kopf, welchen das Haar in dichten Locken wie eine Kappe bedeckt, die Anspannung der Sehnen und Muskeln und namentlich die unnatürliche Behandlung der Brust- und Bauchmuskulatur sind ja Eigenschaften, die auch an der Bellerophongruppe und dem Kampfrelief auffielen. Wie Bellerophon hat auch Diomedes und der Faun ein Stück des Gewandes über Schulter und Arm geschlungen und das Löwenfell auf dem Rücken des Centaur gleicht in mancher Beziehung demjenigen, welches auf dem Relief der Reiterschlacht dem römischen Anführer als Lendenschurz dient. Ob Bertoldo, als er auf dem Revers der Mohammed-Medaille den Sultan mit der Victoria in der Hand darstellte, das Motiv des Diomedes mit dem Palladium wiederholt hat, lässt sich nicht entscheiden.

So bieten diese Medaillons, mit den echten Arbeiten unseres Künstlers zusammengestellt, eine ganze

---

1) Brogi 4714. Gori: Dactyliotheca Smithiana deutet das Medaillon als Hercules mit Eros. Vgl. Museo Borbonico. II. Taf. XXVIII.

2) Brogi 4719. Tassie No. 4441.

3) Brogi No. 4713, cf. Gori a. a. O. und Tassie loc. cit. No. 9411.

Reihe von Momenten, welche zum Vergleich auffordern und, wenn sie die Autorschaft Bertoldos an diesen Werken auch nicht sicher stellen, doch seine Theilnahme daran garantiren. Vor allen Dingen aber würde durch dieselben erklärt, wie die Medici mit dem Künstler in Beziehung traten und wie sie ihm die Fertigstellung der Kanzeln von S. Lorenzo, die Donatello bei seinem Tode unvollendet zurückliess, übertragen konnten. Bertoldo musste doch schon etwas geleistet haben, das ihr Vertrauen rechtfertigte.

Nehmen wir schliesslich noch an, dass Bertoldo in der Zwischenzeit mit Donatello nach Padua übersiedelte, so würden wir verstehen, warum man später sich seiner entsann und ihm die Arbeiten im Santo übertrug. Gleichzeitig aber wäre durch die anhaltende Beschäftigung, welche Bertoldo beim Ciseliren des Gattamelata-Denkmals und der Santoreliefs gefunden hatte, eine leidlich genügende Erklärung dafür erbracht, weshalb alle seine Werke der Zeit um 1480 angehören.

Denn die wenigen Jahre vor und nach dem Tode Donatellos wurden mit den Arbeiten an den Lorenzokanzeln ausgefüllt, an welchen nach dem Urtheil Vasaris [1]) Bertoldo in hervorragendem Maasse betheiligt gewesen ist. Die Angabe des Aretiners, dass Donatello seines hohen Alters wegen nicht mehr habe arbeiten können, wird durch die Worte Baccio Bandinellis bestätigt, welcher in einem Brief [2]) an Cosimo I. als spezielleren Grund das geschwächte Augenlicht des Künstlers anführt.

---

1) Vas. ed. Milan. l. c., p. 10.
2) Bottari: Lett. pitt. I. 50.

Was aber hat Bertoldo an diesen Kanzeln gearbeitet? Wahrscheinlich hat seine Thätigkeit sich auf die Ciselirung der einzelnen Reliefs und auf die schliessliche Zusammenstellung derselben beschränkt, wenn überhaupt schon damals eine Aufstellung derselben erfolgt sein sollte.[1]) Denn dass der jetzige Aufbau der Kanzeln[2]) weder auf Donatello noch auf Bertoldo zurückgeht, lehrt ihre Geschichte, die ich hier kurz skizzire.

Zum ersten Male erwähnt werden die Kanzeln von Francesco Albertini,[3]) dem Kanonikus und Kaplan von S. Lorenzo, der jedoch in seinem 1510 gedruckten Memoriale keine näheren Angaben bringt über den Zustand, in welchem sie sich damals befanden. Doch hat er die Kanzeln entweder noch unfertig gesehen oder aber dieselben müssen nach der Zeit, in der Albertini schrieb, noch einmal auseinander genommen worden sein. Als nämlich im Jahre 1515 Leo X. seinen Einzug in Florenz hielt und das Kapitel von S. Lorenzo aus diesem Anlass die Kirche der Medici schmücken liess, wurden u. A. auch die Kanzeln herbeigeschafft und aufgestellt.[4]) Offenbar aber nur provisorisch; denn erst am 15. März 1558 kam die rechte Kanzel in ihrer jetzigen Gestalt an den Ort, wo sie sich heut befindet.[5]) Von hier aus hielt Benedetto Varchi am 14. Juli 1564 seine berühmte Rede bei der dem

[1]) Dann würde man annehmen müssen, dass die Kanzeln aus irgend welchen Gründen, vielleicht im Jahre 1494 bei Vertreibung der Medici wieder entfernt wären.

[2]) Photographieen von Alinari No. 6093 u. 6094.

[3]) Franc. Albertini Memoriale ed. Milanesi 1863. p. 11.

[4]) Cianfogni: Memorie istoriche etc. ed. Moreni II. 117.

[5]) Cionfogni: Memorie istoriche etc. ed. Moreni II. 179.

Gedächtnisse Michelangelos veranstalteten Leichenfeier.[7]) Bald darauf, im Dezember 1565, erfolgte dann auch die Aufstellung der linken Kanzel.

Dieser kurze Abriss aus der Geschichte der Kanzeln genügt, um darzuthun, dass Bertoldo mit dem jetzigen Quadro derselben nichts zu schaffen hat. Wir dürfen füglich auf eine Beschreibung desselben verzichten.

Anders aber steht es mit den einzelnen Reliefs.

Semrau[1]) hat in seiner ziemlich umfangreichen Schrift den Antheil Donatellos und seiner Schüler an diesen Kanzeln zu scheiden versucht. Aber trotz der weitausholenden und sehr subtilen Untersuchung bleibt seine Arbeit in ihren Resultaten doch höchst problematischer Natur und insonderheit bringt sie aus den Styleigenthümlichkeiten Bertholdos keine Argumente, die eine tiefergreifende Antheilnahme desselben an den Kanzeln bestätigen könnten.

Entgegen dem Urtheil Wickhoffs[2]) und Schmarsows,[3]) welche nur in dem Puttenfries Bertoldos Hand zu erkennen glauben, erblickt Semrau ausserdem in der Gestalt des bärtigen Alten, welcher auf dem Relief der Beweinung Christi[4]) die Kreuzesnägel hält, eine Schöpfung Bertoldos. Und wenn ich ihn recht verstehe, schreibt er die Grablegung[5]) und das Martyrium

---

[7]) Vas. ed. Milan. VII. 313 ff.

[1]) Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo, ein Beitrag zur Geschichte der ital. Plastik im XV. Jahrhundert. Breslau 1891. 8°.

[2]) a. a. O. p. 418.

[3]) Donatello, p. 48.

[4]) Semrau, p. 131 u. 178. Es ist das rechte Relief an der Vorderseite der rechten Kanzeln (vom Altar aus gesehen). Photographieen Brogi 8639 u. 8637. Minari 14348 u. 7719.

[5]) Semrau, p. 175—182. Relief an der rechten Schmalseite der rechten Kanzel. Brogi 8640.

des h. Laurentius[1]) in Erfindung und Ausführung ganz unserem Meister zu.

„Der ängstliche, unentwickelte Charakter der Formgebung, die unentschiedenen Bewegungen und die kleinen kraftlosen Hände,“ [2]) welche er auf diesen Darstellungen beobachtet hat, sollen seine Behauptung stützen. Zunächst muss konstatirt werden, dass die Wahrnehmungen Semraus stimmen; trotzdem aber oder vielmehr gerade deshalb wird Niemand seinem Urtheil beipflichten können, der sich an der Bellerophongruppe und dem Relief der Reiterschlacht einen Begriff von Bertoldos Styl gebildet hat. Denn gerade die Routine in der anatomischen Behandlung des menschlichen Körpers und die bis zur Uebertreibung gesteigerte Energie der Bewegungen fällt an den echten Arbeiten Bertoldos ganz besonders auf. Ebenso steht der malerische Charakter, die perspectivische Anlage der Reliefs[3]) mit Allem in Widerspruch, was wir aus den beglaubigten Arbeiten Bertoldos herausgelesen haben. Unklar ist mir auch, wieso das flache Relief, in welchem diese Scenen gehalten sind, speziell auf Bertoldo hinweisen soll.

Bei dem Alter[4]) des Künstlers ist es auch nicht wohl angängig, diese offenbaren Gegensätze mit der Annahme[5]) erklären zu wollen, Bertoldo sei in den Kanzelreliefs noch nicht künstlerisch zur Reife entwickelt und daher in dem Ringen nach dramatischem

---

[1]) Semrau, p. 175—182. Linkos Relief an der Rückseite der linken Kanzel. Brogi 8634 und Minari 14351.

[2]) Semrau, pag, 178.

[3]) Was auch Semrau hervorhebt p. 179.

[4]) Er zählte damals mindestens 46 Jahre, selbst wenn ich die Angabe Semraus acceptire, wonach Bertoldo 1420 geboren ist.

[5]) So Semrau p. 178 und 180.

Ausdruck über eine wirre, ja rohe Figurenhäufung nicht hinausgekommen. Nein, diese Widersprüche sind in der That nicht zu deuten und Semrau steht auch mit seiner Meinung ganz vereinzelt da, wenn er dem Bertoldo eine mehr als technische Antheilnahme an den Kanzelreliefs zuschreibt.

Nur darüber waren bisher die Stimmen getheilt,[1]) ob die Puttenfriese, welche oberhalb der Reliefs die Kanzeln umsäumen, ein Werk Bertoldos wären oder nicht.

Bevor wir zur Betrachtung derselben übergehen, müssen wir jedoch noch einen kleinen Bronzefries behandeln, der einst Donatello zugeschrieben, jetzt als ein Werk Bertoldos[2]) in der Sammlung des Bargello aufgeführt wird.[3]) Derselbe ist 57 cm lang und 8,5 cm breit und von einer herrlichen blauen Patina überzogen. Auf einem Wagen, der von Putten gezogen und geschoben wird, liegt langausgestreckt der weinselige Pan, mit dem Kopf auf einem Mischgefäss, und hält in seinen Armen einen bocksfüssigen Panisken empor, der seinem Munde spielend eine Traube nähert. Während zwischen seinen Beinen hindurch ein Putto ihn mit einer Schlange neckt und ein zweiter Panisk ihm das müde Haupt stützt, wird der Wagen unter Sang und Klang von zwei Putten, die ein dritter Panisk lenkt, nach links hin gezogen. Vor dem Wagen springt eine Schaar spielender Putten umher und der

---

[1]) Dafür Wickhoff a. a. O. p. 418 und Schmarsow. Donatello p. 48 sowie Semrau p. 182 ff. Dagegen Tschudi: Donatello e la coit. mod. p. 29 und in Meyers allgem. Künstler-Lex. III 720. Bode, Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsmmlg. XI. Jahrg. 98 ff.

[2]) Gipsabguss im Berl. Mus., Photogr. Alinari 11530—51, beschrieben vom Semrau p. 205.

[3]) Tschudi hat ihn zuerst dem Bertoldo zugesprochen.



Vorläufer des Zuges sucht durch sie hindurch seinem Herrn einen Weg zu bahnen.

Die meisten der tanzenden Putten tragen Weintrauben in den Händen, und der Vorläufer des Zuges hat ausserdem noch einen Diamantring am Arm und Straussenfedern als Kopfputz in den Haaren. Dadurch ist die Beziehung des kleinen Werkes zum Hause der Medici erwiesen; denn der Diamantring ist die Impresa der Medici, und die Straussenfeder wurde bereits von Cosimo dem Familienwappen einverleibt. Sollten wir ausserdem ein Ornament am Bock des Wagens richtig deuten, so wäre hier der Falke mit dem Diamantring, d. h. die persönliche Impresa Pieros de' Medici angebracht, und die ganze Darstellung sollte wahrscheinlich ein festliches Ereigniss aus dem Leben der Medici feiern. Man kann verstehen, wie dieser reizende Fries früher dem Donatello selber zugeschrieben worden ist.

Und doch weist wieder mancher Zug auf Bertoldo als Urheber hin. Die Glätte der Hautbehandlung, die scharfe Unterziehung der Kontouren, die vollendete Technik sind ihm ebenso eigenthümlich wie die Manier, ein gleichzeitiges Ereigniss allegorisch in die Formen der Mythologie zu kleiden. Stellt doch ausserdem das Ganze nach Art der Medaillenreverse einen Triumphzug dar, wie Bertoldo sie liebte. Aber gegen Bertoldo spricht die Fülle von Witz und Geist, die dem zierlichen Werke innewohnt und die Selbständigkeit, mit der hier offenbar ein Werk der Antike behandelt ist. Zu einer derartigen Freiheit hat Bertoldo in keinem seiner Werke sich bisher erhoben.

Dieselben Bedenken muss man aussprechen, wenn Bertoldo mit allzu grosser Bestimmtheit als Schöpfer der Puttenfriese an den Lorenzokanzeln genannt wird;

es genügt, den Fries der einen Kanzel zu betrachten, da derselbe mit geringen Abänderungen an der zweiten sich wiederfindet. Schon diese Wiederholung ist ein böses Zeichen; denn ein Künstler, welcher über eine solche Fülle von Phantasie gebietet, wie die Darstellungen der Kanzelbekrönung sie aufweisen, wird sich nicht monoton im Puttenfries der zweiten Kanzel wiederholen.

Vielmehr ist hier die Annahme gestattet, dass der Puttenfries der einen Kanzel vollendet war, als Donatello starb, und dass Bertoldo die Bekrönung des zweiten Werkes der vorhandenen einfach nachgebildet hat. In der Mitte wird der Fries durch ein Centaurenpaar, welches über einem Baumstumpf das Schild mit der Inschrift hält, in zwei gleiche Hälften zerlegt, deren jede zwei Darstellungen trägt. Die linke Seite zeigt eine Anzahl zechender Eroten auf einem Floss und, durch ein Amphorenpaar getrennt, eine zweite Darstellung: Eroten sind damit beschäftigt, dem unter einem Palmbaum ruhenden Liebespaare Fruchtschalen zuzutragen. Die rechte Hälfte der vorderen Kanzelseite ist dem entsprechend mit zwei Scenen geschmückt, deren eine die Aufrichtung einer Bacchusherme durch Eroten schildert. Der andere Vorgang ist nicht recht klar; ein Putto beugt sich zum Fusse eines Genossen hinab, um demselben, wie es scheint, einen Dorn zu entfernen.

Der Fries der Schmalseite schildert eine Weinlese; um einen in der Mitte stehenden Bottich sind Eroten damit beschäftigt, Trauben herbeizuschleppen und einzuschütten, während andere Putten die Arbeit mit Flötenspiel begleiten. Alle diese Darstellungen gehen sicher auf antike Vorlagen zurück; bei keiner aber hat sich ein bestimmtes Werk der Antike nach-

weisen lassen. Vielleicht ein Beweis dafür, dass wir es hier mit Arbeiten Donatellos zu thun haben, der eben antike Werke in der Art Bertoldos niemals benutzt und nachgeahmt hat, sondern aus ihnen nur Anregungen empfing, die er in seiner Weise selbständig verarbeitete. Auch die schalkhafte und doch harmlose Ausgelassenheit, welche sonst die Putten Donatellos charakterisirt, ist diesen kleinen Kobolden des Kanzelfrieses eigen. Sie athmen in der That, worauf schon Tschudi[1]) hingewiesen, zu sehr den Geist Donatellos, um in der Erfindung für ein Werk Bertoldos gelten zu können. Auffallend wäre dann auch, dass gerade an dieser Stelle sich die Inschrifttafel befindet, welche Donatello als Schöpfer der Kanzel nennt.

Schliesslich weist Semrau noch darauf hin, dass in den Rossebändigern, welche an den Ecken der Kanzeln den Fries abschliessen, das von Bertoldo so oft behandelte Thema „der Mann und sein Ross“ wiederkehrt, und dass die Gestalten, für Bertoldo bezeichnend, mit Keulen ausgestattet wären. Eine solche Aeusserlichkeit kann aber gewiss nicht als Beweis für die Autorschaft Bertoldos genügen, wenn erhebliche Bedenken stylistischer Art dagegen sprechen. Die übermässig plumpen Pferdeköpfe namentlich haben Bertoldo nicht zum Urheber. Für die zweite Kanzel nimmt ja übrigens auch Semrau die Beschäftigung eines untergeordneten Gehülfen an. Von diesen Gesichtspunkten aus würden wir also die Thätigkeit Bertoldos an den Kanzeln auf die theilweise Ausführung oder Ueberwachung des Gusses und die Cise-

---

[1]) Tschudi: Meyers Künstler-Lex. III, 720, auch Bode: Jahrbuch der Kgl. pr. Kunstsmmlg., spricht die Puttenfriese dem Donatello zu. Jahrg. XI, p. 98 ff.

lirung des ganzen Werkes beschränken müssen, die, wie an allen Arbeiten unseres Meisters, auch hier eine sehr saubere ist.

Wie die Bronzekanzeln von Bertoldo im Auftrage der Medici fertig gestellt wurden, so sind überhaupt fast alle Arbeiten, welche wir ihm zuschreiben konnten, für dieselben Besteller entstanden. Ja, von den meisten Werken vermochten wir sogar zu berichten, dass sie ehedem zu den Sammlungen der Medici gehörten.

Wie vor ihm Donatello, wie nach ihm Michelangelo, so scheint auch Bertoldo ein ständiger Hausgenosse Lorenzos gewesen zu sein; denn im Inventar desselben wird ein Zimmer als „camera di Bertoldo“ [1]) angeführt. Kein Wunder also, wenn infolge der vielen Gunstbezeugungen auch Bertoldo ein treuer Anhänger seiner Gönner war. Als solchen erweist er sich in jenem oft citirten Briefe,[2]) den er 1479 an Lorenzo il Magnifico richtete. Ohne seinen eigentlichen Anlass zu verrathen, lässt das Schreiben doch so viel erkennen, dass Bertoldo von einem Grafen Girolamo in seinem Künstlerstolze gekränkt worden ist. Voller Groll hat er sein Handwerkszeug bei Seite geworfen und der Kunst den Rücken gekehrt, indem er in bitterster Ironie wünscht, lieber Koch als Bildhauer geworden zu sein; denn die Kochkunst stünde bei dem genannten Grafen in höherer Achtung als alle anderen Wissenschaften und Fähigkeiten. Scherzend erinnert er daran, dass er für Lorenzo gelegentlich zwei Feigenschnepfen mit eigener Hand zubereitet und dadurch eine Probe seiner Kochkunst abgelegt habe, und bittet,

---

[1]) Milanesi Ausgabe des Manetti pag. 86. Anmk. 1.
[2]) Siehe Anhang p. 78.

ihm einen Posten in der fürstlichen Küche anzuweisen, für den er sich durch sein über die Kochkunst verfasstes Buch besonders befähigt hält.

Zum Schlusse wünscht er den Schutz Gottes auf Lorenzo herab und warnt ihn vor den Verräthereien, welche der genannte Graf Girolamo, im Bunde mit Luca Calvanese, dem Kommandanten von Prato, und einem gewissen P.[1]) gegen ihn im Schilde führten.

Erinnert man sich nun, dass im Jahre 1478 die Verschwörung der Pazzi stattgefunden hatte, an welcher als Hauptanstifter Girolamo Riario betheiligt gewesen war, so drängt sich von selbst die Vermuthung auf, dass die zornigen Auslassungen des Briefes gegen diesen gerichtet sind, zumal derselbe in der That 1479 neue Pläne gegen Lorenzo schmiedete. Infolge der gewaltsamen Unterdrückung der Pazziverschwörung war die Wuth der Gegner masslos gestiegen und man trachtete danach, Lorenzo aus dem Wege zu räumen. Zwei gegen ihn gerichtete Mordanschläge sollen ebenfalls in Girolamo Riario ihren Urheber haben.[2]) Möglich, dass Bertoldos Brief auf diese Verhältnisse anspielt. Infolge dieser mannigfachen Beziehungen Bertoldos zu den Medici kann man verstehen, dass Lorenzo sich dem Künstler verpflichtet fühlte und dass er dem alternden Meister wohl eine Sinecure zu schaffen beabsichtigte, als er ihm die Leitung der Akademie im Garten von S. Marco übertrug. In der That hätte Lorenzo hierfür kaum eine geeignetere Persönlichkeit finden können als Bertoldo. Seine technischen Fertigkeiten befähigten ihn zu diesem Posten

---

[1]) Vielleicht der Papst.

[2]) Vgl. S. Falroni: Vita Laurentii de Medicis p. 129 ff. und S. Capponi: Storia della resp. di Firenze II, 407.

ebenso sehr, wie die theoretischen Studien über Architektur und Perspective, die er nebenbei betrieb.[1])

Die Lehrthätigkeit Bertoldos im Garten von S. Marco tritt denn auch aus der Schilderung Vasaris als ein Hauptmoment im Leben des Künstlers hervor, und Bugiardini, Granacci, Torrigiani sowie Michelangelo werden unter den Schülern genannt, die Bertoldo hier ausgebildet hat.[2]) Vasaris gelegentliche Aeusserungen geben auch ein klares Bild, in welcher Weise da gearbeitet wurde. Aus der Sammlung der Medici erhielten die jungen Bildhauer eine Vorlage, welche sie in Thon oder Wachs nachzumodelliren hatten, und dieses Modell wurde dann entweder zur Ausführung des Gusses benutzt oder diente als Vorlage für die danach zu fertigende Marmorarbeit. Bertoldo lehrte also hier ganz so, wie er selbst zu arbeiten gewohnt war.

Wenn wir nun im Folgenden von dem Einfluss sprechen, den Bertoldo auf Michelangelo ausgeübt habe, so soll damit natürlich nicht behauptet werden, dass Michelangelo irgend welche Werke seines Lehrers nachgeahmt hätte, — ein solcher Ausspruch wäre bei dem Genie Buonarrotis geradezu lächerlich, — sondern es soll gezeigt werden, wie neben Polizian und Lorenzo il Magnifico auch Bertoldo seinen Schüler ständig auf die Schönheit antiker Werke hingewiesen hat. Offenbar unter Bertoldos Einfluss, – das werden wir zu beweisen haben, — nahm der junge Michelangelo eine Reihe antiker Typen und Motive in sich auf, welche seitdem seine Phantasie erfüllten. Neben anderen Eindrücken bildeten sie gewissermaassen einen

---

[1]) Cf. den Anfang des Briefes an Lorenzo il Magnifico. S. Anhang p. 86.

[2]) Vas. ad. Milanesi VII, p. 141 f. IV, 257.

Theil des Kapitals, mit welchem Michelangelo bis in sein Alter hinein gewuchert hat.

Bertoldos Einfluss auf seinen Schüler darf auch von vornherein nicht geleugnet werden, weil Michelangelo in seiner Vita der Verdienste des Lehrers mit keinem Worte Erwähnung thut. Denn einmal mochten dieselben in seiner Erinnerung gegenüber den Anregungen, welche er von Lorenzo empfangen hatte, in der That zurücktreten, andererseits mögen sie auch mehr indirekter Art gewesen sein. Schliesslich muss noch darauf hingewiesen werden, wie wenig pietätvoll Michelangelo auch seines Lehrers Ghirlandajo gedenkt, dem er doch mindestens in technischer Beziehung sehr viel zu danken hatte.

Dass Michelangelo zunächst von Bertoldo sehr gründlich in der Bearbeitung des Marmors unterwiesen worden ist, beweist schon sein erstes Werk, die Faunsmaske, gleichgültig, ob das im florentiner Nationalmuseum bewahrte Exemplar echt oder unecht ist. Jene Anekdote,[1]) welche berichtet, dass Michelangelo infolge der scherzhaften Aeusserung Lorenzos nachträglich die Zahnlücke in den Mund der Maske hineingearbeitet habe, würde allein schon genügen, den Faunskopf als ein Bravourstück der Technik zu kennzeichnen. Aus diesem Grunde darf man gegen die Echtheit der Maske auch nicht die Glätte der Hautbehandlung geltend machen, die Michelangelo sehr wohl von seinem Lehrer sich angeeignet haben konnte. Zeigen doch einige spätere Werke z. B. der Giovannino und der Amor des Kensingtonmuseums die gleiche Sorgfalt der Politur, um deren willen man allerdings

[1]) Cf. Le vite di Michelangelo Buonarroti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi ed. C. Frey, p. 20 u. 23 ff.

auch hier die Urheberschaft Michelangelos häufig in Zweifel gezogen hat. Eine Vermuthung aber darf man angesichts der technischen Vollendung, welche die Faunsmaske zeigt, aussprechen, die nämlich, dass wir in der Maske unmöglich das Erstlingswerk des jungen Anfängers vor uns haben. Erzählt doch auch Vasari, dass Michelangelo, bevor er sich an diese Arbeit machte, einige „figure tonde“,[1]) welche dem Torrigiani von Bertoldo zur Modellirung in Thon gegeben waren, nachzuahmen versuchte und dass er schon hierdurch die Aufmerksamkeit Lorenzos erregt habe.

Jüngst ist nun durch Baron von Liphart ein kleines Marmorrelief[2]) entdeckt worden, in welchem derselbe eine solche Jugendarbeit Michelangelos vermuthet hat. Dieses Relief,[3]) aus carrarischem Marmor gearbeitet, ist von länglich-ovaler Form und an seiner rechten Seite etwas beschädigt; es hat eine Höhe von 40, eine Breite von 30 cm und stellt die Besiegung des Marsyas durch Apollo dar. Es ist nach einer antiken Vorlage und zwar nach dem berühmten Carneole gearbeitet, welchen Ghiberti für die Medici gefasst und mit einer leggenda versehen hat;[4]) derselbe scheint 1494 bei der Plünderung des Medicipalastes verloren gegangen zu sein. Doch besitzen wir von

---

1) Vita di Michelangelo, Vasari ed. Frey p. 23.

2) Jetzt im Besitze seines Enkels R. v. Liphart zu Rathshof.

3) Publizirt und beschrieben von Bode, der dasselbe für eine echte Arbeit Michelangelos erklärt, im Jahrbuch der Königlich Preuss. Kunstsmmlg. 1891. Bd. XII, p. 167 ff. Entgegengesetzter Meinung ist Frey im Kommentar zum Leben Ghibertis Codice Magliabechiano p. 277.

4) Cf. Frey a. a. O.

diesem Cameo eine Anzahl Bronzenachbildungen,[1]) deren eine im berliner Museum sogar noch die Inschrift Ghibertis aufweist. Diese Plakette dürfen wir daher mit einigem Recht zur Vergleichung heranziehen.

Beide Darstellungen zeigen den auf einem Steinblock sitzenden Marsyas, der bis auf einen über den rechten Schenkel geworfenen Gewandstreifen nackt, mit den Armen rücklings an einen Baumstamm gefesselt ist. Rechts neben ihm steht Apollo; er hält im linken Arm die Leier und stützt sie zugleich auf die hervortretende Hüfte, der rechte Arm hängt schlaff am Körper herab und seine Hand hält das Plektron.

Zunächst fällt an dem Relief eine ganze Reihe von Fehlern auf, die dasselbe mit Sicherheit als die Arbeit eines Anfängers erkennen lassen. Im Verhältniss zur Brust ist der Leib und die Hüften des Marsyas zu schmal gerathen; auch die linke Hüfte Apolls, die er, um die Leier anzulehnen, hervortreten lässt, und das Standbein sind überaus plump und ungeschickt modellirt, wogegen das Spielbein wieder zu lang erscheint. Bei diesen offenbaren Schwächen muss die Routine, mit welcher namentlich die Bauch- und Brustpartie am Körper des Gottes behandelt ist, trotz aller Fehler um so mehr auffallen. Sie verräth einen Schüler, welcher die Schwierigkeiten der Technik noch nicht ganz überwunden hat.

Die antike Vorlage und der Umstand, dass dieselbe sich im Besitze der Medici befand, weist darauf hin, dass wir es hier mit einer unter Bertoldos Leitung im Garten von S. Marco entstandenen Schul-

[1]) Abgebildet bei Müntz: La renaissance S. 257. Molinier: Les plaquettes I, 7 f. Bode: Beschreibung der Bildwerke der christl. Epoche No. 655. Taf. 32.

arbeit zu thun haben. Ganz im Sinne Bertoldos hat der Kopist einige Abänderungen getroffen, die diese Annahme bestätigen. Der Apollo des Reliefs ist im Gegensatz zu dem der Plakette gänzlich unbekleidet und Marsyas bis auf den über seinen rechten Schenkel geworfenen Gewandzipfel ebenfalls. Die energischere Körperwendung, welche beide Figuren gegenüber der Vorlage empfangen haben, ist ebenso charakteristisch für die Schule Bertoldos wie das routinirte Herausarbeiten der Muskulatur, namentlich des Rippenschlusses. Auch umgiebt das Haar in einer dichten Kappe den Kopf, wie wir es an Werken Bertoldos schon kennen gelernt haben.

Ob man es nun in diesem Relief mit einer Jugendarbeit Michelangelos zu thun hat, wie Bode meint, bleibe dahingestellt, doch muss zugestanden werden, dass mehr als ein Zug für diese Annahme spricht. Wie an der Faunsmaske und späteren Arbeiten Michelangelos fällt neben der ausgiebigen Anwendung des Bohrers und des Zahneisens namentlich die Manier auf, den Marmor in dichten parallelen Meisselschlägen herauszuholen. Dass ferner Michelangelo später die massige Haarbehandlung und die polsterartige Wölbung des Rippenschlusses beibehalten hat, wird das Relief mit dem Kentaurenkampf uns noch beweisen. Charakteristisch für ihn wäre auch die skizzirende Behandlung des Baumstammes, welche in analoger Weise auch der Giovannino und David zeigen. Was aber mehr sagt als diese Aeusserlichkeiten, — Michelangelo hat thatsächlich die Motive des kleinen Reliefs später wiederholt.

Bode[1]) hat darauf hingewiesen, dass in der Apollo-

[1]) Bode: Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsmmlg. 1891, p. 170.

gestalt das Davidmotiv, wenn auch in primitivster Weise vorgeahnt erschiene und unleugbar erinnern die Sklaven des Juliusdenkmals an die gefesselte Gestalt des Marsyas.

Während aber die Faunsmaske und das Marsyasrelief im engsten Anschluss an die Antike entstanden sind, wendet sich Michelangelo in seinem nächsten Werke, der Madonna an der Treppe, einem modernen Meister, dem Donatello[1]) zu. So die allgemeine Annahme, die, was Gegenstand und Komposition anlangt, richtig sein mag und nicht bestritten werden soll. Hinsichtlich der Technik aber sei daran erinnert, dass auch Bertoldo in jenem eigenthümlich flachen Relief arbeitete, welches nach den Kontouren zu langsam in den Grund verschwindend die Umrisse, als wären sie ciselirt, scharf hervortreten lässt. Auch die bei so flachem Relief zu bewundernde Ausarbeitung der inneren Fläche, die Gewandung mit ihren langen und dünnen Falten sind Eigenschaften, welche Michelangelo seinem Lehrer wohl abgelernt haben könnte.

---

[1]) Entgegen dieser Annahme, für welche nach Vasari Grimm, Springer, Wölfflin u. a. eingetreten sind, glaubt Bode (Ital. Bildhauer Renaissance p. 57) die Abhängigkeit Michelangelos von einem Madonnenrelief der Smmlg. Dreyfus, welcher dem Desiderio zugeschrieben wird, konstatiren zu können. Er stützt seine Meinung durch Hinweis auf eine Zeichnung im Besitze des John P. Heseltine in London, welche nach jenem Relief gefertigt Michelangelo zum Urheber habe. Strzygowski folgt ihm hierin und sucht die Annahme Bodes durch den bis in die Einzelheiten geführten Vergleich zu bestätigen, ohne aber vorher glaubhaft nachgewiesen zu haben, dass die erwähnte Zeichnung ein Werk Michelangelos ist. Ich vermag mich seiner Meinung nicht anzuschliessen. Vgl. Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsmmlg. XII. Jahrg. 1891, p. 210 ff.

Doch tritt in diesem Werke eine Beeinflussung durch Bertoldo weniger hervor als in dem Relief des Kentaurenkampfes, obwohl man gerade hierin die erste Arbeit des selbstständigen Meisters hat erblicken wollen.

Dieses Relief[1]) schildert, wie die Arkadierin Deianira, Tochter des Denamenos von Olenos, welche der Kentaur Eurytion entführt hat, durch Herakles und seine Genossen befreit wird. In der Mitte der Darstellung ragt eine herrliche Jünglingsgestalt, bis zum Unterleib sichtbar, empor; es ist Eurytion, der den rechten Arm zum Schlage ausholend hoch über den Kopf erhoben hat, um sich gegen Herakles zu wenden. Dieser, der von links her naht, sucht den Hieb mit dem linken Arm zu pariren und will zugleich mit einem gewaltigen Felsblock den Angriff erwidern. Vor Eurytion befindet sich ein zweiter Kentaur und um-

[1]) Ueber die Deutung des Reliefs der Casa Buonarroti gehen die Meinungen auseinander. Im Gegensatze zu Condivi, welcher (ed. Frey, p. 26) den Raub der Deianira und den Streit der Kentauren als Stoff angiebt, erblickt Vasari (ed. Frey p. 27) in der Darstellung den Kampf des Heracles und des Kentauren. Während Burckhardt (Der Cicerone V. Aufl., p. 464) und Wölfflin (Die Jugendwerke des Michelangelo, p. 13) Vasaris Deutung acceptiren, meint Wickhoff (a. a. O., p. 419), den Vorgang deuten zu sollen als Kampf des Kentauren und Lapithen und ändert demgemäss Condivi's Deianira in Dädamia um! Grimm (Leben Michelangelos, VI. Aufl. 86) und Springer (Raffael und Michelangelo, II. Aufl. 10) gehen auf Vasari zurück. Strzygowski (Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunsts. TII. Jahrg. 1891, p. 207 ff.) stellt einige Irrthümer seiner Vorgänger richtig und betitelt die Scene den Kampf der Kentauren und Lapithen, welchen Polizian aus einer verloren gegangenen Handschrift des Hygin (Fab. 33) oder aus dem sog. zweiten vatikanischen Mythographon (162) gekannt haben möchte. Ich schliesse mich in obiger Beschreibung der Meinung Strzygowskis an.

fängt mit dem linken Arm die Gestalt der Deianira, während er mit der Rechten einen Schlag führt gegen den Genossen des Herakles, der ihm die Arkadierin zu entreissen trachtet und dieselbe, sie nach links zerrend, am Halse gepackt hat. Um diese Hauptgruppe herum wogt auf allen Seiten der Kampf; rechts trägt ein Jüngling eine weibliche Gestalt aus dem Getümmel und beide suchen sich zu decken gegen den Hieb eines sie im Rücken anfallenden Kentaurs. Vor ihnen am Boden, die rechte Ecke des Reliefs ausfüllend, liegt ein anderer Kentaur, auf welchen ein Gefährte des Herakles mit einem Steine losschlägt. Links neben Herakles erhebt ein älterer bärtiger Mann mit einem Sokrateskopfe zielend einen schweren Stein, offenbar, um ihn gegen den Kentaur der Mittelgruppe zu schleudern, der Deianira zu entführen sucht. Im Hintergrunde sind, schwach angedeutet, noch andere Gestalten sichtbar, unter denen auch einige Frauen sich befinden.

Die Darstellung ist im Hochrelief gehalten und einige Figuren wie die des Herakles und die der Deianira treten fast als Freiskulpturen aus der Fläche heraus, ganz so, wie Bertoldo im Relief der Reiterschlacht gearbeitet hat. An diese Arbeit Bertoldos werden wir überhaupt angesichts des Kentaurenkampfes in mancher Hinsicht erinnert. Beide Werke geben in drei raumlos über einander geordneten Figurenreihen nach Art antiker Sarkophagreliefs die einzelnen Gruppen der Kämpfer. In beiden Darstellungen versuchen die Künstler, den Streitern der untersten Reihe eine liegende, knieende oder gebückte Position zu geben, um dadurch den oberen Reihen Platz zu machen. Hier wie dort ragt, den Mittelpunkt der ganzen Szene bildend und die Darstellung beherrschend, eine

Hauptfigur hervor, um welche die anderen Figuren sich gruppiren. Ja, die Gestalt des Eurytion entspricht im Motiv genau der des römischen Reiters, welcher auf dem Bertoldorelief die Mitte der oberen Reihe einnimmt. Auch für die kühnen Körperwendungen und Verkürzungen lassen sich in diesem Werke Analogien finden. Beide Künstler gefielen sich eben darin, ihre Fertigkeit zu zeigen, mit der sie den menschlichen Körper in den mannigfachsten, in den denkbar schwierigsten Lagen und Stellungen anatomisch richtig zu modelliren wissen. Während aber Bertoldo von einer gewissen Manier nicht frei ist, während seine Körper alle nach einer bestimmten Schablone gearbeitet scheinen, sind die Gestalten des Kentaurenreliefs durchaus individuell gehalten, derart jedoch, dass wir in Einzelheiten noch Abhängigkeit von Bertoldo konstatiren können. Der wulstartig hervortretende schiefe Bauchmuskel, die stark ausladenden Brüste und der eingezogene Unterleib sind für Bertoldo und Michelangelo in gleicher Weise charakteristisch. Beide lieben es auch, das Rückgrat durch eine lange tiefe Furche zu markiren.

Was aber an den Reliefs besonders auffällt, ist die symmetrische Komposition, die weniger durch die Harmonie der Linien, als vielmehr durch eine gleichmässige Vertheilung der Massen erreicht wird.

Mit diesem Relief hätten wir die im Garten von S. Marco und unter der Aufsicht Bertoldos entstandenen Arbeiten Michelangelos abgeschlossen und wir könnten unsere Betrachtung hier beschliessen, wenn nicht weit über die Jugendwerke hinaus Michelangelo gewisse Motive Bertoldos oder der ihm durch seinen Lehrer übermittelten Antike beibehalten hätte. Ein kurzer Ausblick wird das lehren.

Wie Bertoldo seine Gestalten meist nackt giebt und sich nicht genug thun kann in der Darstellung anatomischer Probleme, so bildet auch Michelangelo den menschlichen Körper gern in Stellungen, die ihn zur vollen Entfaltung seiner physischen Kräfte zwingen und dadurch gestatten, das Spiel der Muskeln durch die Epidermis hervortreten zu lassen. Daher das Motiv des mehrfach gedrehten Körpers, welches im Giovannino, Bacchus und anderen Figuren Michelangelos allerdings stets in anderer Weise wiederkehrt und welches manche seiner Arbeiten zu Musterwerken der Statik macht. Von Bertoldo scheint Michelangelo auch den Kunstgriff erlernt zu haben, quer über die Brust ein schmales Band zu spannen, welches sich den Hebungen und Senkungen des Fleisches anpasst und so alle Feinheiten der Modellirung erkennen lässt.

Wie Bertoldos Kampfrelief eine Schaustellung menschlicher Körper in den allerkühnsten Lagen und Stellungen giebt, so ist aus gleichen Gründen auch Michelangelos Karton der badenden Soldaten von Mit- und Nachwelt bewundert worden. An beiden Werken fällt sofort das Momentane in den Körperwendungen der einzelnen Krieger auf. Doch abgesehen von diesen allgemeinen Zügen kann man, glaube ich, auch in Einzelheiten den Einfluss Bertoldos wiederfinden. Die Vorliebe für allegorische Darstellungen, welche so lebhaft in den Werken des Lehrers zu Tage tritt, ist auch dem grossen Schüler eigen geblieben, nur, dass sie sich dem Genie desselben entsprechend bei ihm in weit monumentalerem Sinne äussert. Das allegorische Riesengebäude des Juliusdenkmals mit seinem Heere von Gestalten, wie es ursprünglich geplant war, zeigt sogar ein Motiv, das uns von Bertoldo her bekannt ist. Jene geflügelten Victoriengestalten, welche sich in den

Nischen des unteren Stockwerkes über den Körpern gefesselter Sklaven erheben sollten, gleichen auf den erhaltenen Zeichnungen[1]) in ihrer ganzen Anlage genau den allegorischen Abschlussgruppen des Bertoldoreliefs.

Auch das Motiv der vier Tageszeiten an den Mediceergräbern war Michelangelo offenbar durch die Antike gegeben und vielleicht durch Bertoldo übermittelt, dem für die Figuren des Neptun und der Tellus im Revers der Mahommedmedaille ähnliche Gestalten vorgeschwebt haben mögen.

Wenn wir ferner das Medaillon der Letizia Sanuto für ein echtes Werk Bertoldos halten, so würden wir in jenen beiden Figuren, die im unteren Kreissegment des Reverses die Kartusche halten, jenes Motiv vorgebildet finden, welches Michelangelo in den medaillontragenden Sklaven der sixtinischen Decke so ausgiebig verwerthet hat.

Mag man im Einzelnen auch Bedenken erheben gegen die Beziehungen, welche wir zwischen Bertoldo und seinem Schüler glaubten konstatiren zu können, die Fülle der angeführten Momente bestätigt, dass man in der That von einem gewissen Einfluss des Lehrers auf Michelangelo sprechen darf. Und wenn Michelangelo im Garten von S. Marco nichts gelernt hätte als seine vorzügliche Technik der Marmorbehandlung, so wäre schon dieserhalb die Person Bertoldos beachtenswerth. Doch meinen wir nachgewiesen zu haben, dass es in der That mehr ist als eine leere Redensart, wenn Bertoldo das vermittelnde Bindeglied genannt wird zwischen den beiden grössten Renaissanceplastikern Italiens, zwischen Donatello und Michelangelo.

---

[1]) In den Uffizien und bei Herrn von Beckerath, Berlin.

Anhang.

(Brief[1]) Bertoldos an Lorenzo il Magnifico vom 29. Juli 1479).

Magnifico Lorenzo

in questo punto ho gettato via ceselli, iscarpelli, seste, isquadra, cera, fuscelli, architettura, prospettiva, e dato quattro calci a quel Toro e rimandato la terra al Ortolaro che ne facci vasi da bruttura perchio intendo che i peveri del nostro Comandatore di Prato M. Luca Cavalnese sono più istimati che tutte le altre virtù o scienze o arte appresso del Conte Girolamo poche lanno condotto alla cavalleria, e perche ho detta virtù della Cocheria non reluca naturale ma è iscienzia acquisita per virtù del mio Libro delle Cocherie porcinosamente che credo che la più pulita cosa facessi mai fu quando vi dette a monte guffoni due menate di Beccafichi cotti con mano; El perche ho determinato abandonare tutte le altre arte, e darmi ala Cocheteria il perche prego la Mag.tia Vostra che mi dia favore con gli officiali della Grascia che sono sopra i Cochi

[1]) Carteggio privato filcia 37 a carte 594. Archivio Mediceo. — Abgedruckt bei Gualandi: Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura I, S. 14 ff. No. 2. — Z. Th. facsimilirt bei Milanesi e Pini: La scrittura di artisti ital. No. 60. — Mangelhaft übersetzt in Guhl's Künstlerbriefen 2. Aufl. von Rosenberg I, No. 20 S. 48 f.

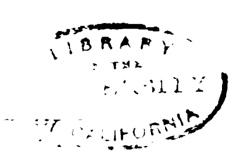


chi riabbi il mio Libro che ho speranza in breve tempo Luca de poveri non sarà buono a tener lo staccio che volessi Idio chi fussi sotto il Cibacca che sotto il Donatello che veduto i temporali corrono, non avrei fatto dua Gacomini o due Gelatine che il Conte mi arrebbe fatto prior di Pisa e se volessi dire che lavessi fatto per capo de Griganti, o per altro capo che per lo meglio si tace a voi lo lacio giudicare, sendo di ceppo di e sopratutto vi prego inanzi che Luca abbi la possessione io riabbi il mio libro delle cocherie, che riavendolo mi basterebbe l'animo metter lui al molinazzo, e pivi sua el benefizio in un basticcio, coprirlo di pevero senza passarlo per staccio e per farne pallottole da moria che dio metta il malanno a tutta quella Corte e lo prego chi vegga il P . . . , il Conte, e Luca affogati in un catino di pevero, e Dio vi guardi da lor tradimenti.

ex castris San. Antoni in solitudine 29. luglio 1479.

Vostro Ser.re Bertoldo.

Mag.co Lorenzo de
Medici Domino meo
Singularissimo.



Thesen.

I.

Der Meister des Amsterdamer Cabinets ist nicht identisch mit Holbein.

II.

Wölfflins Hypothese über die Entstehung der Deckenmalerei in der Sixtina ist aus inneren und äusseren Gründen anfechtbar.

III.

Es ist nur bedingt richtig, wenn man Carstens den Begründer der modernen Malerei nennt.

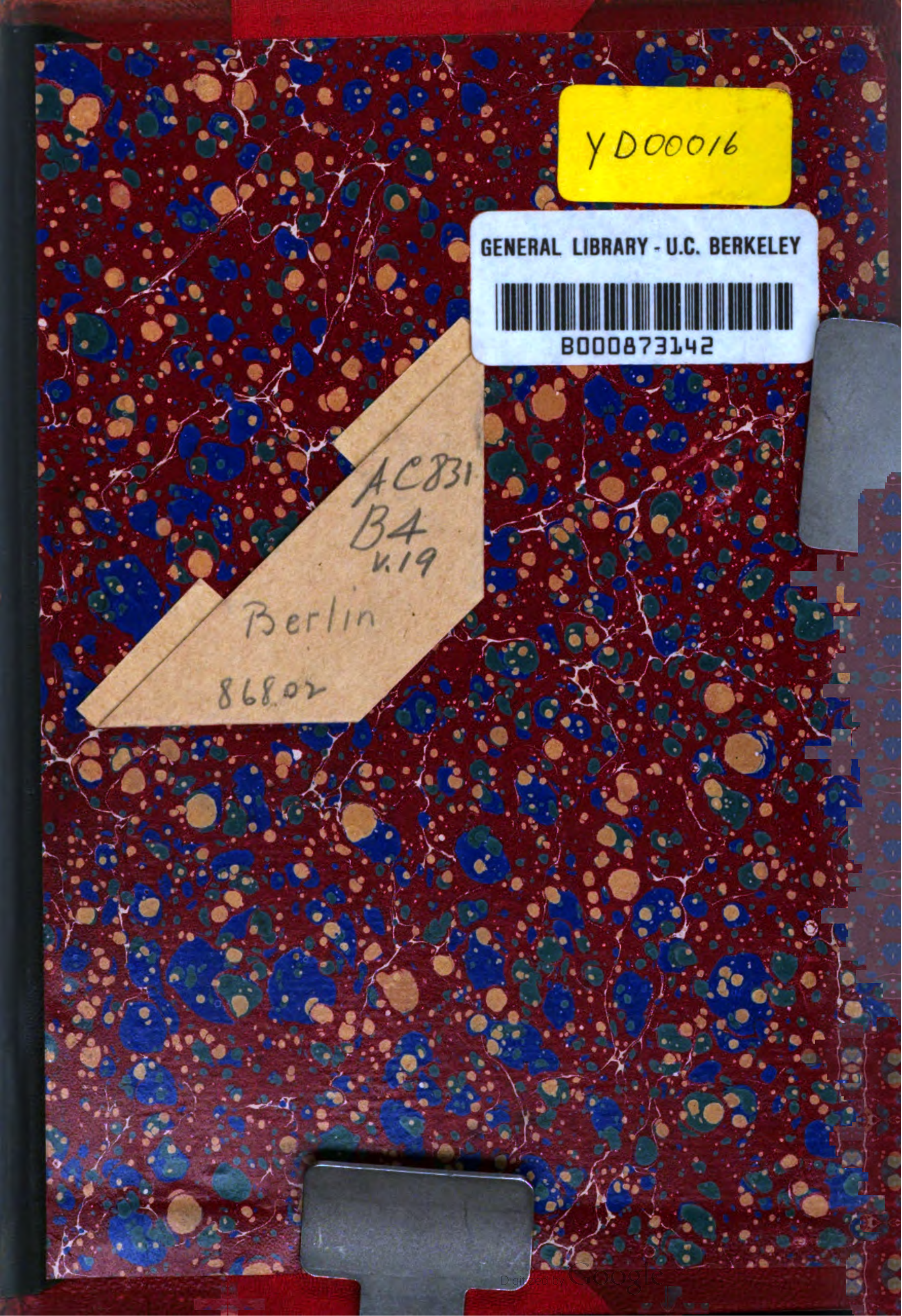
Ein während des Druckes der Dissertation im Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunsts. publicirter Aufsatz Bode's („Bertoldo di Giovanni und seine Bronzearbeiten"), der das Oeuvre Bertoldos erheblich bereichert, konnte leider nicht mehr berücksichtigt werden.

D. V.

Vita.

Natus sum Carolus Rohwaldt in urbe, quae vocatur Potsdam, pridie Idus Decembres anni h. s. LXX.; pio veneror animo patrem Ottonem, matrem Annam e gente Ackermann, quibus adhuc superstitibus gaudeo. Fidei addictus sum evangelicae. Prima pueritia in illa urbe peracta cum parentibus anno LXXV Berolinum veni ibique primis litterarum elementis imbutus sum in gymnasio, cui nomen est Humboldtii, quod per undecim annos continuos frequentavi. Postquam autumno anni XC. mihi contigit, ut examen maturitatis absolverem, vere anni insequentis civis adscriptus sum universitati Fridericae Guilelmae. Tum per sex semestria in eadem universitate incubui in studia cum ad philosophiam tum ad artis historiam pertinentia neque reliquas historiae partes neglexi. Aestate anni XCIII. H. Grimm, viro doctissimo, praeceptori dilectissimo amanuensis addictus sum atque institutum, quod dicitur „Apparat für neuere Kunstgeschichte“ per quater sex menses administravi. Interfui collegiis virorum doctissimorum: Curtius, Dilthey, Furtwängler, Grimm, Kekulé, Paulsen, Scheffer-Boichorst, E. Schmidt, v. Treitschke, Wattenbach, Zeller.

Restat, ut gratias agam eis, qui studia mea benevolentia sua et favore perpetuo tutati sunt. Quibus illustrissimis viris cum omnibus tum Hermano Grimm optime de me merito gratum piumque animum servare nunquam desinam.


YD00016
GENERAL LIBRARY - U.C. BERKELEY
B000873142
AC831
B4
v.19
Berlin
868.02

